هل تعرفون الشاعر سام هاميل؟!..

فادية غيبور

لو وُجّه هذا السؤال إليّ قبل أربع سنوات لأجبت ببساطة: لا.. أما الآن فأنا أجيب: نعم.. أعرفه، ولعل لقائي به كان من أجمل وأهم ما كسبته في أثناء زيارتي فنزويلا للمشاركة في ملتقى الشعر العالمي الخامس الذي تقيمه جامعة كارابوبو إحدى جامعات مدينة فلنسية وما زلت أشكر تلك المناسبة التي جمعتني بالشاعر الأمريكي سام هاميل على غير موعد.. إذ أنه كان أحد الشعراء المشاركين في هذا الملتقى السنوي الذي ضمّ لفيفاً من شعراء دول أمريكا اللاتينية وإيطاليا والولايات المتحدة...

في بدء الملتقى ظننته متعجرفاً (كونه أمريكياً).. ولكنني في الأيام التالية أدركت أنه إنسان متواضع طيب المعشر، وبسبب تأخر موعد سفر كلينا تسنّى لي أن ألتقيه أكثر وأن أشاركه قهوة آل هباح كلّ يوم في فسحة الفندق الذي نقيم فيه.. أحملها له أو يحملها لي من "البوفيه"..

وهكذا جمعنا الشعر وقربتنا القهوة والدعوة إلى العشاء السوري الذي أقامته السيدة "منوى البعيني" سورية الأصل تكريماً لحضوري ومشاركتي، فمن هو سام هاميل؟!..

إنه أحد أهمّ مناوئي سياسة الإدارة الأمريكية السابقة تجاه العرب، ورئيس رابطة "شعراء ضد الحرب" التي تأسست في أمريكا عشية الغزو الأمريكي للعراق، وواحد من شعراء كثيرين يرون الحرب شراً وجريمة بحق الإنسان والإنسانية جمعاء، ومن ثمّ فهم يناهضون السياسة الأمبريالية العنصرية التي انتهجها ـ ولا يزال كما يبدو ينتهجها ـ البيت الأبيض في الشرق الأوسط..

وسام هاميل هو صاحب كتاب "انطولوجيا الاحتجاج" الذي صدر بعد غزو العراق متضمناً قصائده وقصائد عدد كبير من الشعراء الأمريكيين، وهي قصائد قاربت الألفي قصيدة تدور جميعها حول محور واحد هو رفض سياسة الرئيس الأمريكي بوش وأحلامه المجنونة بإمبراطورية جديدة..

في أثناء فعاليات الملتقى تحدث منظم الملتقى ورئيسه (أنيلي ريفيرو) موضحاً أن الشاعر المتواضع الجميل سام هاميل متميز قولاً وفعلاً؛ فقد تلقى دعوة لحضور أمسية شعرية تقيمها لورا بوش زوجة الرئيس الأمريكي السابق في البيت الأبيض للتركيز على أعمال الشاعرين "أميلي ديكنسون" و"لانجستو هيوز" تحت عنوان "الشعر والصوت الأمريكي" ، وحسب روايته قرر هاميل عدم الذهاب احتجاجاً على غزو العراق، غير أنه ما لبث أن غير رأيه وأرسل دعوات إلى زملائه من الشعراء يحثهم على المشاركة في الأمسية وتقديم أعمال أدبية تعبر عن معارضتهم هذا الغزو، ويبدو أنّ هذا الموضوع تسرّب إلى داخل البيت الأبيض ففوجئ وزملاؤه بإعلان البيت الأبيض إلغاء الأمسية تخوّفاً من تحويلها إلى مظاهرة ضد الحرب..

ورداً على هذا التصرف قام الشاعر هاميل بافتتاح موقع خاص على الأنترنت نجح بتحويل الأمسية الملغاة واقعاً ملموساً، وعلى هذا الموقع راح يتلقى القصائد التي تعارض الحرب، وعلى هذا الموقع أعلن أنه ينوي طباعة كتاب يضمّ مختارات منها وسيرسل نسخة منه إلى البيت الأبيض، وفي أشهر قليلة تلقى "سام هاميل" نحو ألفي قصيدة.. وربما كان عليّ سؤاله إن كان قد أرسل هذه النسخة أم لا..

وفي الأمسية الأخيرة من أمسيات الملتقى ألقى هاميل عدداً من القصائد المتميزة التي تندد بالحرب وبمن دعا إليها، وتسخر بطريقة حادة ومباشرة من سياسة الولايات المتحدة وصقورها ورئيسها..

ومن خلال الحوار معه باللغة الفرنسية والإشارة عرفت أنه دعي إلى مصر مع "شيموس هيني" الفائز بجائزة نوبل في الآداب للمشاركة في المؤتمر الأول للشعر الذي سينعقد في مصر تحت عنوان "الشعر في حياتنا" في شهر شباط ٢٠٠٧م، وأبدى الشاعر سام هاميل استعداده لزيارة سورية وإقامة عدد من الأمسيات الشعرية على منابرها الثقافية بعد انتهاء المؤتمر في مصر، ويومذاك عرضت الأمر على الزملاء في المكتب التنفيذي واقترحت دعوته إلى سورية فلم يمانعوا غير أن الزمن كان أقصر من أن يكفي للتنفيذ.

واليوم.. في ظلّ شعار القدس عاصمة الثقافة العربية للعام ٢٠٠٩م؛ وفي حمّى ما يحدث الآن في فلسطين من اعتداءات سافرة على المقدسات العربية الإسلامية؛ ومن قمع وسفك دماء الأبرياء على أرضها الطاهرة أتساءل: لماذا لا تبادر مؤسساتنا الثقافية بما فيها اتحاد الكتاب العرب لدعوته إلى سورية وتعريف المتلقي السوري بشعره الذي يؤمن بالحياة الحرة الكريمة لجميع الشعوب ويتوخى في حياته وشعره العدل والحرية والعدالة الإنسانية؟!...

ويكفيه أنه كتب القصيدة التالية عام ٢٠٠٣، وألقاها على منابر الإبداع في كلّ مكان زاره في أمريكا وأوروبا.. وقد سمعتها منه مباشرة في ملتقى فنزويلا؛ وآمل أن تشاركوني إعجابي بما جاء فيها من معان إنسانية نبيلة:

لمْ أزرِ القدسَ أبداً..

لكن "شيرلي" يتكلمُ عن القذائفْ
ولا رَبَّ لي..
لكنني رأيتُ الأطفالَ يدعون الله لكي يوقفها
فهم يصلّون لأربابٍ مختلفة.
الأخبارُ هي الأخبارُ القديمة ذاتُها
تتكررُ مثل عادة سيئة
مثل تبغ رخيص؛ مثل أكذوبة العشيرة.
الصغارُ رأوا الكثير من الموتِ بعيونهم
حتى أنه الآن.. ما عاد يعني لهم شيئاً.
هم يصطفون في طابور من أجل الخبز
هم يصطفون في طوابيرَ من أجل الماء
عيونهم أقمار سودٌ تعكس الفراغ....
ونحن.. رأيناهم آلاف المرات..
بعد دقيقةٍ سيلقى سيدي الرئيسُ خطبة
سيكونُ لديه ما يقوله عن القذائف
عن الحريةِ
عن طريقتِنا في الحياة
ومثلما أفعلُ دائماً
سوف أُطفئُ "التلفزيون"..
فأنا... لا أطيقُ التحديقَ طويلاً
في النُصُبِ التذكاريةِ
الرابضة داخلَ عينيه.

وأتساءل أخيراً: ماذا لو أن هذا الوعي الإنساني وهذه المشاعر الدافئة تسري بالعدوى بين شعراء العالم الحر..

ماذا لو أنها تسري بالعدوى بين أولئك الإخوة المطبلين المزمرين للتطبيع.. ماذا لو؟!..

البناء السردي

جبرائيل جرجي عبدوكة

مدخل إلى البناء السردي

تعد "السرديات الحديثة" من الدوائر الخالصة التي تقترب منها جملة البحوث النقدية من منطلق الخطاب النقدي بمناهجه الحركية المضبوطة. واستطاعت في العقود الثلاثة الماضية، أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة، حتى غدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب في تشكله المتطور الدؤوب المتجدد، بقدر ما ينبثق في المخيلة الإنسانية من إبداع.

ولقد مضى حين من الدهر اختلط فيه الفني بالسياسي، وأصبح الجنوح إلى حكم القيمة المعياري دليلاً على تفوق الناقد، وحسن نيته وانتمائه. ولكن "تحليل البناء الروائي" و"البناء السردي" ـ اللذين شرعت صورتهما تتوضح في بدايات تسعينيات القرن العشرين ـ دل على أن البناء الذي استعمل الأضداد من القارئين، والروائيين، والناقدين هو: نوع واحد ليس غير، إنه "النوع التقليدي".

لذلك، فإن الحديث عن ظاهرة واحدة من الظواهر الروائية، أو أكثر في أدبنا الحديث لم يعد حكراً على النتاج المتواتر، أو مقتصراً عليه، بل امتد ليشمل البنى الفنية المتطورة التي يتسم بها هذا النتاج.

وتعد ظاهرة "البناء السردي" ـ من أهم الحوامل التي بنت الرواية العربية عامة، والسورية خاصة، معمارها الجديد عليه ـ وتمثل مرجعاً أساساً من المرجعيات النصية، الرمزية، والفنية، التي مكنت هذه الرواية من تحقيق تقدم نوعي على مستويين بأن معاً: مضموني وجمالي(١). غير أنها ما تزال، في الخطاب الروائي العربي المعاصر بشكل عام، والعربي السوري بشكل خاص، تعبيراً عن مفهومات خاصة بالنص الأدبي.

والنص الأدبي ـ جهد المبدع، فهو إنتاج لغوي سواء أكان شفهياً أم مكتوباً، يبغي متلقياً/ قارئاً"(٢) ـ يعاني تباين المواقف النظرية والتطبيقية بين المناهج النقدية في مفهومها، ويعاني ـ أحياناً ـ هذا التباين أنصارُ المنهج الواحد. ونواجه في النصوص الأدبية العربية نوعين من النصوص:

أ ـ نصاً عربياً خالصاً.

ب ـ نصاً مترجماً.

يتوضعان في مستويين:

١ـ **مستوى تراثي**: يستأثر الشعر بمعظمه.

٢ـ **مستوى حديث**: يتوزع في النثر الأدبي من شعر ورواية وقصة ومسرح.

ومصطلح النص ذو دلالة متحولة، تعبير

عن ظاهرة الخلق الفني، بين سابق ولاحق، لم يكن موجوداً في تراثنا، ولن نجد في معاجمنا اللغوية ما يؤكد هذه الظاهرة إلا سراعاً وبشكل غير مقصود وهو بمعنى "أقصى الشيء وغايته"(٣).

وإذا كانت الناقدة البلغارية **"جوليا كريستيفا J.Kristeva":**

أ- "نظرت إلى النص عبر آلية الممارسة والسبر لعناصر التواصل اللغوي فيه"(٤).

ب - والبنيويون حين حللوا النص إلى البنى الداخلية، ونظروا في نمطية العناصر المكونة له.

فنحن نسير باتجاه العلاقة بين النص الأدبي المبدع والإبداع، وترسيخ القيم الجمالية فيه، "فالنص موجود في الإبداع، ومعبِّر عنه"(٥).

ويكتسب النص أهمية من خلال قدرته على الإيحاء والتأويل، وحين ذاك، يصمد في مواجهة الزمن ويغدو خالداً كونه يستمر في حضوره الدائم من دون إلغاء. وقد تعددت الآراء في مفهوم النص، وقدمت الاجتهادات - وما تزال تقدم - في سبيل سبر أغواره، وتساءلت: "أهو مجرد خطاب لغوي؟ أم هو عملية استبدال من نصوص أخرى؛ أي عملية (تناص intertextualite)؟"(٦). فبرزت خاصيات النص الأدبي، وهي: "الاكتمال، والخطاب"، فالنص المكتمل هو الذي يحقق قصدية صاحبه "المبدع" سواء أكان طويلاً أم قصيراً، بما يمتلك من التعبير والتحديد والروعة وغير ذلك"(٧)، فضلاً عن ذلك، تنهض خاصية بارزة في تحديد النص الأدبي هي "ما يتصل بالعنوان الموضوع للنص"(٨).

وتأتي "خاصية الخطاب لتحديد عملية الفهم والتأويل للنص الأدبي، بعد أن يغدو منجزاً لطريقة اللغة"(٩). والنص - أي نص كان - شكل ومضمون، لا يمكن الفصل بينهما إلا لغرض دراسي، لأن الشكل احتواء للمضمون من حيث فنيته، والمضمون يريد الشكل كي يختفي داخله في ثناياه، لذا فتعامل النقد مع النص يستوجب الانطلاق من تشريح هذه الثنائية التي لا تقبل العزل"(١٠).

غير أن إلمامنا بالنص سيكون من منظور النقد، وهذا لا يمنعنا من تذوقه، بل يدفع بنا إلى مزيد من الاجتهاد والتقصي من أجل الوصول إلى عالم النص المبدع، كونه واسعَ المفهوم، شموليَّ الرؤية، ففي الدلالة على حد قول د. سعيد يقطين: "بنية دلالية تنتجها ذات "فردية أو اجتماعية" ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة(١١).

ومهما يختلف مفهوم النص الأدبي بين هؤلاء البنيويين(١٢) فإنه - دائماً - لغة تتميز باستقلاليتها عن مبدعها، وعن المجتمع المحيط بها، كما تتميز بانغلاقها على ذاتها، واكتفائها بنفسها.

أشار "لوسيان غولدمان L.Goldman" - مؤسس البنيوية التكوينية - إلى أن المادة الجدلية هي الخلفية النظرية التي استند إليها منهجه البنيوي في تحليل النص الأدبي، فقال: "إن العمل الأدبي يجب أن ينظر إليه من حيث هو بنية لها موقعها في السياق التاريخي، والتوصل إلى فهم أعمق للحقائق السيميولوجية، والاجتماعية للسلوك الإنساني"(١٣). إنه بنيوي، انطلق من منطلق البنيويين الشكلانيين ذاته في سعيه لترسيخ علم اجتماع الأدب، لا يتطابق ورفض - مثل الشكليين - البحث في المحتوى الاجتماعي المباشر لأي إنتاج أدبي.

يرى "غولدمان" أن النص الأدبي مستقل - نسبياً - فكرياً، وجمالياً، لأنه عالم تخييلي مناظر، من حيث بناؤه، لعالم الواقع الخارجي وليس مطابقاً له. وإذا كان لا بد من فهم هذا النص فيكون ذلك بما يلي:

أولاً - تحليل عناصره الفنية لمعرفة بنيته الدالة.

ثانياً ـ تفسيره بدمجه في محيطه لاستنباط رؤيا العالم لدى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها مبدعه(١٤).

من هنا يمكننا القول: إن البنيوية التكوينية تلجأ إلى العناصر الفنية للنص الأدبي، لكن وصفها لها غير سكوني كما هي الحال في البنيوية الشكلية، لأنها تسعى إلى الدلالة الوظيفية للمضمون الاجتماعي لهذا النص انطلاقاً من أنه بنية دالة، وكيان متميز نابع من درجة تمثله رؤيا العالم. ولا شك في أن "غولدمان" يربط النص بمبدعه، فهذا يعني إيمانه بحرية المبدع في خلق عوالم متخيلة، وهذه الحرية محكومة برؤيا المجموعة التي ينتمي إليها، وهذا الطابع الجماعي للإبداع الأدبي، ينبع من التناظر بين بنيات النص، والبنيات الذهنية للمجموعة التي ينتمي إليها المبدع، وأن رؤيا العالم هي رؤيا هذه المجموعة، وليست رؤيا المبدع نفسه. وهو الأمر الذي تحرص البنيوية التكوينية عليه.

تختلف النصوص الأدبية السردية في قدرة مبدعيها على تمثل رؤيا العالم لدى جماعتهم؛ كما تختلف في قدرتهم على خلق النصوص المتماسكة عن هذه الرؤيا. فالطبيعية الاستعراضية المميزة للنص الحكائي، والمتمثلة في نقل وقائع متنه وتقديمها في قالب لغوي ـ شفاهي أو كتابي ـ من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها، يستوجب حضور هيئة تلفظيّة تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى/ إنها شخصية السارد Le Narrateur ـ الذي يمثل صوت المؤلف/ الروائي محور الرواية. فهو الشخصية الروائية التي من دونها سيبقى الخطاب السردي في حالة احتمال، ولن يتحول إلى حقيقة، ما دمنا لا نستطيع تصوره من دون سارد.

إذا كان المؤلف/ الروائي هو مؤلف الرواية، وخالق مجتمعها، والراوي/ السارد الذي يمثل صوت الروائي محور الرواية والرؤيا، فإن النظرة الشاملة للإنسان والكون والحياة، أو هي ـ كما عند البنيويين التكوينيين ـ مجموعة التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة وتجعلها تتعارض والفئات الأخرى"(١٥)، لذلك آثرنا أن يكون "مفهوم البناء السردي" محوراً لهذا الفصل، راغبين في إلقاء نظرة تحليلية، أو تسليط الضوء على "البناء السردي للرواية العربية السورية".

مفهوم البناء السردي

إن الحديث عن "البناء السردي"، لا بد له من مفهومات كلية، تحدد علاقة الروائي ببناء روايته، وأخرى جزئية تحيط بكل عنصر فني في الرواية، على أن تخلص هذه المفهومات ـ في الوقت نفسه ـ لطبيعة الرواية العربية بشكل عام، والسورية بشكل خاص، ولجوهر الموقف البنيوي من النص الأدبي، وخاصة "البناء السردي" فيه.

لقد نظرنا إلى النصوص الروائية السورية بإمعان لنقدم تصوراً خاصاً وفق منهج بنيوي لتحليلها، وأستعمل مصطلحاته، فهو مخلص لطبيعة الرواية العربية السورية. هذا التصور قائم على مفهومين: كلي وجزئي، وسنعرض المفهومات الجزئية. مكتفين في هذا المكان بالمفهومات النظرية الكلية الخاصة بعلاقة الروائي بالبناء السردي، ثم تحليل تجلياتها في الرواية العربية السورية. فما عناصر البناء السردي؟ وما الاتجاهات التي يسلكها؟

عناصر البناء السردي: المفهوم والاتجاهات:

٣ـ آ ـ الاستهلال الروائي:

إن للنص الإبداعي، مهما كان ـ قصة أو رواية ـ بداياته/ استهلاله. والبدايات تختلف وفق اختلاف الأجناس الأدبية، كما أن له

سؤالين:

آ ـ **سؤال الـ (ما) قبل**: ويطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النص ومبدعه، ويبحث في الغائب الذي لما يكتب بعد. لذلك هو سؤال البداية.

ب ـ **سؤال الـ (ما) بعد**: فإنه يربط بين النص والمتلقي، وينهض بصدد الموجود والمكتمل كما رأت عين المبدع وذاكرته. لذلك هو سؤال الختام. وفي كلتا الحالتين يبقى السؤال وانتصابه مشروعاً.

والنص الروائي يمتلك أكثر من بداية، الأصل والرئيسة، تكون بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، أو "إدخال القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج فيما بعد.."(١٦).

إن البداية مكون بنائي. إنها الجزء المشكل للمنتج/ المدخل ما لا يمكن عزلها عن السرد الذي تتجسد من خلاله/ عبره الرواية كلها. كما أن الافتتاحية هي "وحدة وظيفية أساسية من وحدات الرواية"(١٧)، تمهد لما سيأتي بعدها وتفعل فعلها فيه، فضلاً عن أنها تقدم للقارئ المسوغات التخيلية للحوادث اللاحقة في المجتمع الروائي.

لا يمكن للنص الروائي أن يوجد من دون مقدمة، لأنه مكون بنائي، بيد أن ما تعمل عليه في العمق، أن تحاول تقديم ملخص دقيق وشمولي، ففي أكثر من نص روائي يكفينا التعامل مع البداية لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها ومن ثم يتم تفصيل وعرض القضايا المخبر بها(١٨). لقد اعتبرت البدايات / الاستهلاليات من أعقد المكونات، المتعلقة بالنص الإبداعي، وأصعبها من حيث إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، فيجد المتبقي من الأحداث طريقة إلى ذهنية القارئ المتعالي مع النص(١٩).

تشير الروايات ذات البناء المتماسك إلى أن الاكتفاء بفقرة صغيرة في عدد قليل من الأسطر لا يستطيع تجسيد وظيفة الافتتاحية، لأنها تحتاج إلى شيء من التفصيل يتيح للروائي فرصة بناء نص ذي وحدة وظيفية أساسية تضع القارئ/ المتلقي في السياق، إذ، وبمجرد الإتيان على قارئيها يتم طرح السؤال الآتي:

وماذا بعد؟ وما الذي سيكون؟

قد تكون البداية فصلاً كاملاً من فصول الرواية(٢٠)، إذ إن ما يعمل عليه الفصل/ البداية تقديم الشخصيات والأحداث في سبيل تفصيلها ضمن اللاحق من الفصول. وقد تكون البداية قصيرة جداً بقدر ما نعثر عليه في نص قصة قصيرة.

ولكي نستدل على قولنا بما جئنا به عن وظيفة البدايات، أشرنا إلى افتتاحية "بين القصرين" لنجيب محفوظ، ونستحضر نموذجاً روائياً قصيراً تنتزع بداياته بحثاً عن الموازاة بين ما هو نظري وتطبيقي علماً أن البداية تلخص العمل، وتشي بما سيأتي في اللاحق. إنه رواية "البحث عن الظلام" (٢١).

تقع رواية "البحث عن الظلام" في /١٥٠/ مئة وخمسين صفحة من القطع الصغير، وهي موزعة في تسعة فصول، بنيت في أساسها على تداعيات واستبطانات قوامها مونولوج ذهني طويل، مفعم بالمرارة والأسى أغلب الأحيان، مبطن بسخرية عاتبة حيناً.

تبدأ الرواية، مع إطلالة "محمود بركات" ابن عم "أحمد بركات" السجين المعتّق، الذي استقبل من قبل ابن عمه في سجنه بلهفة كما تفرض الوفادة وأصول الحفاوة، وقد تمحورت الرواية حول ثلاث أفكار:

أولاًـ القمع والتعذيب "الزنزانة".

ثانياًـ فشل مرحلة كاملة بشقيها: سلطة ومعارضة "ابنا العم المتناقضان كلياً والقابعان سوياً في زنزانة واحدة".

ثالثاًـ البحث عن الوعي تحت ركام

الفشل "حوار أحمد أو مونولوجه المموه" ويمكننا تكثيف الأفكار الثلاثة في إضافة محورين اثنين:

أولاً: الحرية الضائعة

ثانياً: الوعي المنشود/ "البحث عن الحقيقية"

فيهتف السجين المعتق بجملة مكثفة تبدأ الرواية/ البداية بقوله:

"ها نحن نلتقي ثانية، أنا وأنت وجهاً لوجه كما لو أن كل شيء يجري في الحلم"(٢٢) بهذه الجمل تبدأ الرواية في صيغة حوار وهمي، لأن الوافد الجديد لا ينطق بكلمة واحدة ويلتزم صمتاً كاملاً حتى نهاية الرواية!!

ترتبط هذه البداية بالحديث عن المشاكل جميعها: عاطفية، وطنية، إنسانية، يشعر القارئ بوطأة هذا الموقف، يعلل الراوي "أحمد" ـ منذ الفصل الأول ـ في لجوئه إلى هذا المونولوج الحواري خاصة أن المتبقي يفصح عن ذلك انطلاقاً من امتلاك الراوي ناصية الحديث حتى النهاية:

"... وبما أنك مرهق من الكلام، وأنا مرهق من الصمت، فسأقوم بدور المحدث [...] فرصة نادرة من أجل إجراء عملية تطهير، نحن أحوج ما نكون إليها... ومهما يكن من أمر، فإننا نستطيع بمصارحتنا هذه أن نرد على اتهام يتردد دائماً في المسامع ألا وهو: إن الخراب قد جاء لأنك لم تحسن الإصغاء، ولأنني لم أحسن التكلم"(٢٣).

ترتبط هذه البداية بالحديث عن مشكلة وطنية/ إنسانية، عن حقيقة مفقودة ما وجدت الرواية إلا لكشفها هي: الحرية الضائعة. إنها تحيل إلى وضع حواري تظهره العبارة الآتية "عملية تطهير، نحن أحوج ما نكون إليها..." إن ضمير المتكلم "نحن" هو على علاقة / صلة بينه وبين ضمير المخاطب "أنت" وضمير المتكلم "أنا، التي تبدو أنها قد تكون من النوع الإيجابي. فثمة شيء، يجعل منها علاقة مخترقة نتيجة للكامن والثانوي في ذاتية المتحدث

"لأنك لم تحسن الإصغاء، ولأنني لم أحسن التكلم"(٢٤) وذلك باعتبار أن الحيرة لا تنشأ من فراغ، وإنما تتولد عن ظروف تمس الشخص المتحدث عنه صاحب القضية.

تفسير مقبول وإن كان غير مقنع لكنه على أي حال توضيح لا لبس فيه منذ البداية أن الراوي سوف يمتلك ناصية الحديث حتى النهاية. وحتى عندما يكون حوار عابر مع ابن عمه "محمود" الصامت باستمرار، فهذا الحوار تخيلي، يقوم "أحمد" من خلاله بوضع أقوال افتراضية على لسان محمود، ثم ينبري مباشرة للرد عليه من دون هوادة.

تأسيساً على ما فصلناه، يمكننا أن نتبين أن الفصل الأول يقوم بدور الافتتاحية وإن كانت جملة السجين المعتق تبتدئ الرواية بها في التأليف السيمفوني حيث يتم استعراض الأفكار، المحاور، الروح العامة، ليصار، من ثم، إلى استثمار كل فكرة على حدة. لأننا، ومن خلال الافتتاحية/ البداية، نتعرف إلى الأمور الآتية:

١ ـ الشخصيتان المحوريتان: "أحمد" شخصية معارضة، وابن عمه "محمود" "شخصية سلطوية"، والاثنان رهن التوقيف العرفي.

٢ ـ مكان اجتماع الشخصيتين: زنزانة مشتركة تحت الأرض وفيها مصطبتان للنوم بينهما حفرة مرحاض.

٣ ـ موضوع الاجتماع: الرجوع إلى الذات واستجلاء الوعي على ثلاثة مستويات: فردي، وطني، إنساني.

٤ ـ وسيلة إنجاز هذا الموضوع: التداعي الحر حسب تجليات اللاشعور ويقظة الذكريات الغائبة، في مونولوج مأساوي ذهني يتقمص شخصية الحوار. كما يمكن للقارئ/ المتلقي المتأني أن يلمح منذ هذه الافتتاحية ما قد تحفل الرواية به لاحقاً من تألق وإبداع.

وإذا كان ما تقدم ذكره من بيان و

توضيح، يدل على أن افتتاحية الرواية ليست واحدة في الروايات وإن كانت لها وظيفة مشتركة، فإنه يشجع على التعرف إلى العلاقة الجامعة بين البداية والصوت السردي أو بين الصوت السردي والبداية.

الصوت السردي والبداية:

بعض الدراسات النقدية الحديثة يوجد إشارة دقيقة على نصوص تداولت في غياب السارد الحقيقي لها، حيث لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته، فـ"لا وجود لقصة/ رواية بلا سارد"(٢٥)، فالسارد من خلق المؤلف، والمؤلف شخصية واقعية تتحدد بهويتها، في حين أن السارد "كائن خيالي من ورق"(٢٦)، لكنه ليس هو هو، قد نلتقيه في نص روائي ما يتلبس حالة ما، ويتلبس عن الآخرين في ضوئها. وفي نص آخر للروائي ذاته، نعثر عليه في شكل آخر، إنه من خلقه من دون أن يكونه، على أن مسرود السارد، وتضارب الاختلاف في الآراء وطرح القضايا، يعبر عن وجهة نظر قد يكون للمؤلف نصيب فيها، فهي روايته إلى الواقع وأشيائه، لولا أنها مقدمة من زاوية لا تحيلنا على الموقف مباشرة، بقدر ما ترمي بنا بين يدي السارد. "ففي الأدب لا تكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم على نحو معين"(٢٧).

قد يتنكر المؤلف لذاته، فيخلق من هذه الذات ذاتاً ثانية ـ وهذه "الثانية" تعمل على إمدادنا بالسرد، حيث لا مجال للمطابقة بين مقول المؤلف والسارد. فمن خلال السرد يقدم السارد ما يرغب فيه من الأحداث، كما يؤخر بعضاً منها. فقد تلقى الاستهلال/ البداية هو نهاية الرواية إذا ما تبدى منا مجريات النص المبدع. كما أن النص الروائي يمكنه الانطلاق من حالة ما نحو حالات منفصمة، متضاربة، إلى أن يتحقق السكون أو يستمر الانفصال، عبر كل هذه المظاهر الآنية والاسترجاعية. لا تبدو الأحداث اعتباطية، أو من دون دلالة. إنها تكسب معناها في ظل تماسكها وترابطها، أو في الصلة بين السابق عنها واللاحق.

إن زاوية نظر السارد، وبعيداً عن التقسيمات المتضاربة والمتباينة، إما أن تكون:

١ ـ داخلية محضاً: يحضر فيها شخص الراوي كيما يشارك في تنامي الحدث. إنه يستند في سرده إلى ضمير المتكلم، حيث تبدو مقولته أقرب إلى الذات. إلى شخصية، وإلى ما تتسم هذه الشخصية من قضايا ذاتية خاصة. وفي حالة تفسير ظاهرة ما، فإن ضمير المتكلم لا يقف عند هذا الحد، بل نجده يمتد إلى التأويل اعتماداً على قناعات شخصية. كما أننا لا ندعي كون هذه "الأنا" هي المؤلف بالضبط، وإنما حدود التماهي تلبث فاصلة بين هذا وذاك.

٢ ـ رؤية خارجية: حيث يبقى السارد خارج المسرود. إنه يغيب ذاته، ويكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد. من ثم لا نلمس أي أثر لذاته أو لشخصيته، في حين أن همه الأساسي ينهض من أجله كمقاربة الحكاية ومتابعتها من بدايتها إلى نهايتها. إن السارد واعتماداً على هذا السياق يركز على التوصيل، توصيل مؤدى النص إلى القارئ المتعامل مع الرواية(٢٨).

استدل على الرؤية الداخلية والخارجية بنصوص روائية أرى أن بعضاً منها ارتهن إلى الرؤية الأولى، وهو السائد في عموم الرواية العربية السورية والعربية إن لم يكن المطلق. علماً بأن أي نص روائي لا يخلو من السمات والملامح الذاتية.

نستقي النموذج الأول من رواية "موسيقا الرقاد"(٢٩) للروائي زهير جبور، في سرد مقتل الراعي "رضوان" وأمه، قبل ذلك بسبب عبور الخندق:

"سيطر الغضب، والحزن على سكان "الصيادة" وجثة "رضوان" إلى جانب جثة أمه، وتحدي المشاعر، واضح كالشمس، كتب علينا أن تموت مشاعرنا. كتب علينا أن نبقى

جثثاً بالعراء دائماً، ربما لأننا لم ندرك بعد قيمة الإنسان، ولأننا لم نتعرف بعد إلى حساسية المشاعر وكيف نحميها من الجروح.

حضرت عربات رجال الهدنة بلونها الأبيض، وتم تسليم الجثتين.

هذا ما قاله أبي، وأنا أطرح أسئلتي:

ـ لماذا لم تقصف يا أبي؟

ـ لماذا دخلتِ الطائرة حدودنا؟ وحلقت فوق رؤوسنا؟

ـ أين طيراننا يا أبي؟

تعالج رؤية الروائي/ السارد في هذا المقطع وضعيتين:

الأولى: تمس ضمير المتكلم مباشرة.

الثانية وترتبط بشخص آخر عبر ضمير المتكلم. في الحالتين هذا حاضرٌ داخل المسرود وفاعلٌ فيه.

إن الوضعية الأولى تعكس معاناة السارد من خلال الأفعال: تموت، نبقى، ندرك، نتعرف... إلخ، وهو ما يوضح بأن ضمير المتكلم مقبل على شيء، أو يتحضر/ ينتظر. وبما أن الإقبال أو التحضير لا يأتي كما يجب، فإن الروائي/ السارد يلبث من دون ما يريد.

أما الوضعية الثانية: وهي منبثقة عن الأولى ذلك أن حالة الإقبال/ التحضر أدت إلى ما يحدث في الخارج، وهو ما يتعلق بالرؤية إلى الأب وانتظار الإجابة من خلال: "لم تقصف، لماذا دخلت، لماذا حلقت... فالرؤية إلى الأب وانتظار الإجابة لم تبق في حدود السرد/الأسئلة إذ إن القول بالتضايق يشي بسبر الإحساس النفسي للسارد.

إن هذه التداخلات تكثر وتنبثق منها أسئلة يعترضها جمل معترضة تنمو معها لغة عاطفية بنبرتها المتأسية الحاملة لخطاب الفاجعة(٣٠) التي يندفع الخطاب بها على حساب النص، وينتج ضغط الإنشاء التأملي على حساب الحدث.

نستمد النموذج الثاني من رواية "نجمة أغسطس"(٣١) للكاتب/ الروائي "صنع الله إبراهيم": "وضعت حقيبتي فوق الرف ووقفت أتأمل الديوان الخالي، وخلفي في الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم. وفي الخارج كان الناس يتزاحمون أمام نوافذ القطار.

تقدمت من النافذة فألفيت مصراعها الزجاجي محكم الإغلاق. ورأيتُ من خلال زحام المودعين أمام نافذة الديوان التالي. كانت شفاههم تتحرك بسرعة وقد مالت رؤوسهم إلى الأمام وانتفخت رقابهم، ولا بد أنهم كانوا يصيحون حتى يسمعهم المسافرون من أقارب وأصدقاء. لكن الزجاج كان سميكاً لا ينفذ منه الصوت فقد كان القطار واحداً من تلك القطارات الحديثة المكيفة الهواء وهي لذلك محكمة الإغلاق".

إن هذا النص يندرج أيضاً اعتماداً على ضمير المتكلم، وهذا الأخير يوجد في محطة القطار حيث سيسافر عبر قطار حديث دال على مستوى من التقدم الحضاري. وضعت، وقفت، أتأمل بيد أن التواجد/ الموظف في الديوان ساق المتكلم إلى ترصد ما يحدث للمسافرين، وبالذات لمودعيهم. ذلك أن لهفة التوديع حال دونها الزجاج الفاصل بين المودعين والمسافرين. فالصوت ضاع على الزجاج السميك، علماً أنه ليس لـ ضمير المتكلم من يودعه. كل هذا يقود إلى اعتبار التقدم الحضاري العائق/الحائل على مستوى التواصل ليبقى سفر ضمير المتكلم سفراً في الذات وفي الأرض المنتمي إليها.

يتمظهر تباين هذا المقطع عن سابقه في انتقاء ما هو شخصي وذاتي. فالاعتماد يرتكز أساساً على الخارج، بيد أن ما يعمل عليه السارد هو رصد مشهد بكيفية متتالية، وأن ما يعبر عنه المشهد النمط السائد في الحياة اليومية/صورة مصغرة للمجتمع: سفر، وداع، استقبال، تأمل، نساء، رجال، أطفال...، حيث تتضافر فئات إنسانية متباينة تعكس صورة المجتمع بـ "حوارية اللغات". على أننا نشتم

من هذا الكلام عن "أنا" وضعت، أتأمل وقفت... وهي "تتحرك، مالت، انتفخت، تتحرك". نوعاً من التأويل الطفيف الصادر عن السارد، لأن الرؤية الخارجية حيادية، لا أثر فيها لما هو شخصي وذاتي، في المقابل لا تستقيم الداخلية إلا بالغوص في أعماق الشخصيات، وفي التطرق لما يمت بصلة للذات. "إن الرؤية الأكثر داخلية هي التي تقدم لنا أفكار الشخصية"(٣٢).

الصلة بالبداية/ العنوان، وشعريته

إن الرؤية، سواء أكانت داخلية أم خارجية، تستهدف الإتيان على البداية بمثابة موضعه للقارئ في السياق الذي أقام صرحه السارد ومن خلفه شخص المؤلف. فـ"القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة من دون أن يضيع منها ويلحقه التلف"(٣٣). لأنه لا يلبث في وضعه وضمن ما يحمله معه من أفكار وآراء، وإنما يتجرد عنها بغية التلقي أولاً، ومساءلة الذات حال الانتهاء، كما المقروء. فالسارد يخلق تعاقده ومنذ البدء مع القارئ ويوهمه بالصدق. يسرد ما يوازي العالم الخارجي، مع إيضاح التميز اعتماداً على الرؤية المنطلق منها، ويعرفه كيف هي/تكون الرؤية منذ البداية. من هنا نعتبر أن السرد يوجه، في حين أن القارئ يحدد هذا التوجه ويكشف عنه"(٣٤).

تأسيساً على ما تقدم، يمكننا القول في ضوء ذلك: إن السرد فنان على غرار الفنان ذاته، وبالتالي الإله مختف يخلق ويبتكر(٣٥). ومن مهمات الخلق والابتكار الإقناع وإخضاع القارئ للحظة السارد، لزمنه على الأصح. فالقارئ بكل حمولاته يصبح رهين المسرود. للدلالة على ما ذكرناه نورد ما جاء في رواية "الأسوار"(٣٦) للكاتب الروائي "محمد أبو معتوق".

يحمل غلاف الرواية العنوانين:

"الأسوار" ← عنوان رئيس

"رواية تاريخية" ← عنوان فرعي

يتضمن المتن الحكائي فصلين:

آ ـ الفصل الأول ويحمل العنوان الآتي: "فصل من هذه الأيام بينما كانت القلعة مستغربة".

يمتد على قسمين هما: "التربع الأول" و"التربع الثاني". ويصوغه صوتان: "الأب"، و"الابنة".

ب ـ الفصل الثاني ويحمل العنوان الآتي: "فصل الأيام سيف الدولة بينما كانت القلعة أكثر استغراباً".

أما في هذا الفصل فعنوانه الوحيد هو "أول الحكاية" يصوغه منتج الحكاية "الأب".

مشروع بداية أولى(٣٧):

"الأب":

"ابنتي "تودد" تقول لي دائماً: أنت تحب القلعة أكثر من أبي وأمي، ثم تلتفت بعيداً حتى لا أرى عينيها. ولأنني أفهم مقاصدها وحاجاتها، أحس بأنني لا أقدر على المصارعة، لذلك أتشاغل عن الجواب، ثم أستدير فلا أرى نافذة قربي. بعدها تمتد يدي إلى الرفوف الأربعة على الجدار لأسحب واحداً من مجلدات "بغية الطلب" في تاريخ حلب. ثم أفتح المجلد وأقعد على الكرسي وأتحسس ورق الكتاب وأنا أرتعش من كثافة الزمان والأسوار".

مشروع بداية ثان(٣٨):

"بعدما نزلت القلعة من الغيم تشكلت حولها حلب ونهضت كتلتها. فاصل من الأسواق والمعابد والأمراء والتجارة، يقسم الأرض إلى جهتين، جهة الخضرة والماء وجهة البرية. جهة الوصل والاتصال، وجهة القطيعة والانشطار. ويومها كانت البرية تحكم الأرض وكانت حلب ذاهلة عن ناسها وحجارتها، أما بغداد التي كانت سيدة الأرض

وكان خلفاؤها يملكون التخوم والغيوم ويقبضون المصائر والحراج فقد تقطعت أوصالها وصار الطامعون يتفردون في أطرافها".

يضعنا الكاتب الروائي "أبو معتوق" وفق مقاييس نظرية محض أمام نمطين من البدايات الممكنة لنص روائي واحد، ذي قسمين. مثل هذا الوضع يهدف إلى التشتت، بغية وضعه في الإطار والسياق الروائي. فكل بداية من البدايتين تدخل في هيكلة الرواية، وكل بداية من هذه البدايات صالحة لهذا النص ذاته. لكن لماذا تم التأكيد عليهما؟

إن زاوية النظر المنطلق منها، ترتهن في الأساس إلى خلق هذه التعددية الباختينية، سواء في البداية، أو الأصوات، وحتى في اللغات، فهي تكسر المألوف في المسار الروائي، إذ الثابت شد الرحال من بداية واحدة نحو نهاية معينة توافق سياق النص الروائي.

في المشروع الأول: يتم الحديث عن القلعة ومحبته لها أكثر من أمها وأبيها ــ قالت ابنته.

أما المشروع الثاني: فالسرد/ الوصف عام لا يمكن أن يمس أي كائن، كيفما كان نوعه فالبدايتان تلعبان على التوجيه وإخضاع القارئ لسلطة المتخيل، وهو ما يفرض ربطها بما سيأتي، باللاحق من الوقائع والأحداث التي يفصح النص عنها.

المصادر والمراجع

أولاً ـ المصادر:

ـ أبو معتوق، محمد: الأسوار ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس ـ بيروت ـ لبنان ـ ٢٠٠٠.

ـ جبُّور، زهير: موسيقا الرّقاد ـ الطبعة الأولى ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ٢٠٠٠.

ـ صقر، حسن: البحث عن الظلام ـ الطبعة الأولى ـ دار الحصاد دمشق ـ ١٩٩٣.

ـ ابراهيم، صنع الله: "نجمة أغسطس" ـ بيروت ـ دار الفارابي ـ دون سنة نشر.

ثانياً: المراجع:

ـ الصالح، د. نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ـ دمشق ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ ٢٠٠١.

ـ فضل، د. صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص ـ عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٩٢.

ـ يقطين، د. سعيد: انفتاح النص الروائي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت الطبعة الأولى ـ ١٩٨٩.

ـ قاسم، د. سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ـ بيروت ـ دار التنوير ـ ١٩٨٥.

ـ فيصل، د. سمر روحي: الرواية العربية السورية ـ البناء والرؤيا مقاربات نقدية ـ الطبعة الأولى. منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.

ـ تودوروف، تزفيتاف: "الشعرية". ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة ـ دار توبقال ـ المغرب.

ـ بارت، رولاند: درس السيميولوجيا ـ ترجمة بنعبد العالي ـ دار توبقال ـ البيضاء.

ثالثاً: الدوريات:

ـ عيسى د. محمد: الإبداع والمبدع والنص الأدبي ـ سورية، حمص ـ مجلة جامعة البعث ـ المجلد الواحد والعشرون ـ العدد ـ ١ ـ آذار ـ ١٩٩٩.

ـ كريستيفا، جوليا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي ـ دار توبقال ـ المغرب ـ ١٩٩١.

ـ هال، جون وآخرون: مقالات ضد البنيوية ـ ترجمة إبراهيم الخليل ـ عمان ـ دار الكرمل ـ ١٩٨٥.

ـ خرماش، محمد: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب ـ القاهرة ـ مجلة فصول ـ المجلد التاسع ـ ١٩٩١.

ـ النصير، ياسين: "من الاستهلال الروائي

ديناميكية البدايات في النص الروائي الأقلام العراقية ـ العدد ١١/١٢ ـ عام ١٩٨٦.

الهوامش

(١) الصالح، د. نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ـ دمشق ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ ٢٠٠١ ـ الطبعة الأولى ص ٥.

(٢) عيسى، د. محمد: الإبداع والمبدع والنص الأدبي ـ سورية ـ حمص ـ مجلة جامعة البعث ـ المجلد الواحد والعشرون ـ العدد: ١ ـ آذار ١٩٩٩ ـ ص ٥٢.

(٣) عيسى، د. محمد: الإبداع والمبدع والنص الأدبي ـ مجلة جامعة البعث ـ ص ٥٢.

(٤) ابن منظور: لسان العرب، مادة قصص ـ المجلد السابع ـ ص ٩٧.

(٥) كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال ـ المغرب ١٩٩١ ـ ص ٢١.

(٦) مرتاض، د. عبد الملك: في نظرية النص الأدبي. مجلة الموقف الأدبي ـ دمشق ـ عدد ٢٠١ ـ ١٩٨٨ ـ ص ٥٢.

(٧) فضل، د. صلاح: "بلاغة الخطاب وعلم النص" ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ العدد ١٦٤ ـ ١٩٩٢ ـ ص ٢٢٩.

(٨) المرجع السابق: ص ٢٣٢ و٢٣٤.

(٩) المرجع السابق: ص ٢٣٦.

(١٠) فضل، د. صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص" ـ عالم المعرفة ـ ص ٢٣٧.

(١١) عيسى، د. محمد: الإبداع والمبدع والنص الأدبي ـ مجلة جامعة البعث ـ ص ٥٤.

(١٢) يقطين، د. سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ٣٢.

(١٣) انقسم الناقدون الذين عرّفوا النص الأدبي ـ ثلاثة أقسام: عرفه (تودوروف) من خلال مكوناته، والثاني: عرفه (رولان بارت) من خلال ارتباطه بالإنتاج الأدبي، والثالث: عرفه (بول ريكور) من خلال ربطه بفعل الكتابة.

(١٤) هال، جون وآخرون: "مقالات ضد البنيوية: ترجمة د. أبراهيم الخليل" ـ عمان ـ دار الكرمل ـ ١٩٨٥ ـ ص ٦٠.

(١٥) خرماش، محمد: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب ـ القاهرة ـ مجلة فصول ـ المجلد التاسع ـ العدد: الثالث والرابع ـ شباط ـ ١٩٩١ ـ ص: ٦٢.

(١٦) خرماش، محمد: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في الغرب ـ ص ٦٢.

(١٧) قاسم، د. سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت ـ دار التنوير ـ ١٩٨٥ ـ الطبعة الأولى ـ ص ٤٠.

(١٨) روحي الفيصل، د. سمر: الرواية العربية السورية ـ البناء والرؤيا ـ مقاربات نقدية ـ الطبعة الأولى ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ٢٠٠٣ ص ٣٧.

(١٩) لا يسقط في اعتبارنا ـ في هذه الحالة ـ ما رمت إليه بعض النظريات النقدية الحديثة بخصوص السرديات: "أن النص وحدة مركزية تنزع إلى تلخيص النص الروائي بإحكام".

(٢٠) النصير، ياسين: "من الاستهلال الروائي "ديناميكية البدايات في النص الروائي ـ الأقلام العراقية العدد ١١/١٢ عام ١٩٨٦ ـ ص ٣٩.

(٢١) افتتاحية/ استهلالية "بين القصرين" لنجيب محفوظ بلغت مئة وتسع صفحات في خمسة عشر فصلاً. في حين اكتفى فلوبير في رواية "مدام بوفاري" بأربعين صفحة.

(٢٢) صقر، حسن: البحث عن الظلام ـ رواية تقع في ١٥٠ صفحة من القطع الصغير ـ الطبعة الأولى ـ دار الحصاد ـ دمشق ـ ١٩٩٣.

(٢٣) صقر، حسن: البحث عن الظلام ـ ص ٧.

(٢٤) المصدر السابق: ص ١٠ ـ ١١.

(٢٥) صقر، حسن: البحث عن الظلام ـ ص ١٠ ـ ١١.

(٢٦) تودوروف، تزفيتان: "الشعرية" ـ ترجمة: شكري المبخوث، رجاء بن سلامة ـ دار توبقال ـ المغرب ـ ص ٥٦.

(27) Poetique du recit. Roland Barthes. Introduction à l'analyse structurale de recits. Ed.

Points – p. 40.

(٢٨) تودوروف، تزفيتان: "الشعرية" ـ ص ٥١.

(٢٩) L'univers du Roman du p. 86 au 94.

(٣٠) جبور، زهير: "موسيقا الرقاد" رواية تقع في ١١٧ صفحة من القطع الوسط. الطبعة الأولى ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ٢٠٠٠.

(٣١) جبور، زهير: "موسيقا الرقاد". بدءاً من الصفحة ٧٨ وما بعدها.

(٣٢) إبراهيم، صنع الله: "نجمة أغسطس" رواية منشورة في دار الفارابي ـ بيروت. دون سنة نشر ـ ص ٥. لقد استثنيتُ هذه الرواية من غيرها من السوريات لأنني لم أقع على نص من رواية سورية استدل به على الرؤية الخارجية. لذا اقتضى التنويه.

(٣٣) تودوروف، تزفيتان: الشعرية ـ ص ٥٣.

(٣٤) بارت، رولاند: درس السيميولوجيا. ترجمة بنعبد العالي ـ دار توبقال/ البيضاء ـ ص: ٨٧.

(35) Poetique du Recit. Waynec. Booth. Distance de point du vue. P. 87.

(٣٦)Ibid. 87.

(٣٧) أبو معتوق، محمد: "الأسوار" ـ رواية تقع في ٢٣٩ صفحة من القطع الصغير ـ الطبعة الأولى ـ دار رياض الريس ـ بيروت/لبنان ـ ٢٠٠٠.

(٣٨) أبو معتوق، محمد: "الأسوار" ـ ص ١١.

(٣٩) المصدر السابق ـ ص ٦٨.

❑❑

دواعي الخروج على السائد والمألوف
[في حياة وجيه البارودي(*) وشعره]

د. عبد الكريم الأشتر

حقيقة يلزم تقريرها منذ البداية: أن هذا الشاعر لم تُدرَس حياته إلى اليوم، من أكثر نواحيها، دراسة جادّة(١). وما قرأته في درسه لا يتعدى النظر في بعض معانيه التي يدور أغلبها من حول محور واحد، وفي صياغاته السهلة الجارية، أحياناً كثيرة، على نسق الأحاديث العارضة والأسمار الطريفة. لم يعرض من كتبوا فيه، وهم قلة قليلة فيما أعلم، لأدوار طفولته التي اقترنت، عند ذويه، من مقصد إبعادها إلى بيروت، والتخلص من تبعات رعايتها، وما واجهت، من بعد، وهي تتم تفتحها وتستوفي أدوار مراهقتها، في وسط جديد (بيروت)، يختلف كثيراً عن الوسط الذي خرجت منه (حماة).

ومرَّ الدارسون، دون احتفال، بما سمَّوه "دار الندوة" التي ضمت الشاب، في الجامعة الأمريكية ببيروت، إلى مجموعة من الشبان، من أولاد القادرين على تسديد تكاليف الإقامة فيها، ومتابعة الدراسة في جامعتها الأمريكية. وفي مقدمة وليد قنباز(٢) لديوان الشاعر الثالث (سيد العشاق)، إشارة عابرة إلى حبه، في هذه المرحلة من حياته، لفتاة من حلب.

أربعة عشر عاماً أمضاها وجيه في هذا الوسط الغني بالمتع المتاحة (١٩١٨ – ١٩٣٢)، لم تقفُ الدراسات أثرها في حياة وجيه البارودي. وقد عاد بعدها إلى وسطه المحافظ في حماة، محافظة طالت شكواه منها في شعره، ووصلت به إلى حد التمرد على التزاماتها، والاحتيال على التملص من قيودها، ولا بد أن يكون لها أثرها – ضمن دوافع أخرى تعود إلى تكوينه الذاتي – في نزوعه إلى الخروج، في مسلكه وشعره معاً، على الموروث المألوف من القيم والتقاليد.

ولكنْ هل كان وجيه حقاً قادراً على النفوذ من حجب البيئة المحافظة، والوصول، من ورائها، إلى المرأة المَصون المحجبة، أم كان يحلو له التغني في شعره بما دعاه فيه "الدون جوانية"(٣) ومغامراتها في حماة، حتى بعد أن جاوز السبعين، على وجه من وجوه المرح العابث بتجاوز الحواجز الاجتماعية؟

طرح وليد قنباز هذا السؤال على نفسه، ثم ما لبث أن لجأ، في الإجابة عنه، إلى شعر الشاعر، في إيماءة منه إلى أن ما كان يباهي به في شعره، كانت تدركه فيه لحظة صدْق يقرّ فيها بالضعف والخوَر، وانصراف نفسه عن قضاء الأوطار!

وهل كانت (إفرست) المرأةُ الحبيبة التي طال ذكرها في شعره، واستبدل باسمها، على وجه التورية اسم أعلى قمة في جبال الأرض، حقيقةً قائمة، أم هو اختيار لا يخلو من غرابة المباهاة (وهو الشديد المباهاة بشعره وطبّه وفحولته) بالوصول إليها، في خفية من الناس، والتغني بمحاسنها واستجابتها له؟

وحياته داخل أسرته التي أنشأها، مع

زوجه وأولاده، ما أقل الإشارة إليها، إذا قيست بالإشارة إلى مغامراته خارجها! أشار وليد قنباز إلى أن زوجه أحرقت مسودة ديوانه الأول (بيني وبين الغواني) وأعاد كتابته من ذاكرته. وأشار هو إلى حوار قلم بينه وبينها. ثم لا شيء بعد هذا غير حوار متقطع كان يجريه، في شعره، بينه وبينها، يدفع فيه عن نفسه ما تتهمه به، مما شاع خبره في الناس، وتحدثت به البيوت، وغير رثائه إياها، من بعد، رثاء ينمّ عن محبة لا تستوي حقيقتها مع ما كان يسعى إليه ويباهي به خارج البيت!

الشيء الوحيد الذي تشير إليه الأخبار، ويصدّقه شعر الشاعر، أن افتتانه العميق بمفاتن المرأة ـ الجسد، إلى حد المباهاة بالانتساب، في شعره، إليها مجموعةً غير متفرقةً(٤)، استيقظ على هذه الصورة "الوحشية الأغوار"، كما قال في وصفها، بعد أن قارب الشاعر السبعين أو جاوزها.

ففي ديوانيه الأولين (بيني وبين الغواني، وكذا أنا)، وهما يجمعان شعره حتى هذه السن، يتغنى بالحب، ويتغزل، في أغلب نصوصه، بالمرأة، على نحو ما فعل شعراء المرأة، وإن كان في شعره، في هذه المرحلة أيضاً، ما يشير إلى سعيه في إيقاظ النزوع إلى الحسية في تكوينه(٥)، فيما سماه، نقلاً عن اسم الكتاب المعروف: "رجوع الشيخ إلى صباه"، وأسف فيه على زمان "عقم فيه أيامه بالأحلام"، ورجا أن يعود إليه شبابه بما وفر لنفسه من "إكسير توابل الهند المقوية وحشائش المغرب". وكان نوى قبلها، لو أحسّ بعودة دبيب الشباب في جسده، أن ينحر له زقاً من الخمر لا أضحيةً من الأضاحي، إذ هو "لا يتقرب بغيرها"!

ثم لم يبعد، بعد أن جاوز السبعين، أن تابع ما كان أشار إليه قبلها، فوجّه بعض مفردات القرآن الكريم توجيهاً خاصاً، تقوم صلته بما حقق من صفات "غزواته":

ولقد وضعت على الحروف نُقاطها

قم وافني يا أيها المدثر

الحب ثم الحب لا عيشٌ بلا

حب، وشانئك السخيف الأبتر

وتمنّى، في مواضع أخرى من شعره، في هذه المرحلة، أن يستجيب الله لدعائه في ليلة القدر، فيحقق له الفوز بوصل من يحب:

إني لمنتظر لم ينقطع أملي

"فسدرة المنتهى" سراً

[illegible]

فما تفسير هذه الظاهرة التي يلزم أن تدرس دواعيها في ضوء نشأته وتكوينه ووقائع حياته: رجل اجتاز حد الشيخوخة، منذ عقدين من السنين، تشب في ضلوعه نيران الشهوة حتى ليحار هو نفسه في تسمية ما يحس من ضرامها المستعر في جسده، والنفوذ، في مباهاته، باختراقه إلى ما دعاه "بيت القصيد"(٧)، وإحاطته، وهو الطبيب، بأوصاف هذا الجسد، وأوصاف جوارحه و"منعطفاته" و"روابيه"، و"كهاربه"، حتى ليبدو، كما يصف هو نفسه، في السبعين: "مراهقاً لا يهجع"! وحتى ليجمع شعراء الغزل العذري، أحياناً، فيراهم بعيدين عما هو فيه من يقظة الحس(٨):

هذي كنوزكِ نصف عاريةٍ

فهل أنا يوسفٌ؟ تعساً لذيّاك النبي!

إن تطلبي حباً كحب بثينةٍ

وجميلها؟ يا بُعدَ ذاك المطلبِ!

والغاية مما نقوله ونمثل له، في صلته بالمرأة، أن ننتهي إلى أن نجعل النظر في الخروج عن المواصفات العامة، في شعره مستمدةً أصوله من صلته بحقائق تكوينه ونشأته، حتى نفهم، أخصّ الفهم، دواعي

نزوعه العميق إلى الحب بمفهومه الحسي، وإلى التمرد على الأعراف والتقاليد والقيم (دون أن نغفل الإقرار بحقائق التكوين الذاتي) وما جرّ إليه ذلك كله، في خطابه الشعري، من صور وأوصاف ومعانٍ تخصه وحده، في التعبير عن حاجته إلى الامتلاء الدائم بحب المرأة، والتفنن في خطابها وكسب ودها، بما كسب الفكر الشعري به الغنى والخصوصية، كما رأينا في بعض الشواهد التي أتينا بها، وكما نرى في مثل النماذج التالية:

فأبدعتُ القصائد والأغاني
وأرقصتُ الجماد على بياني
حملتكِ بالخيال إلى سماء
سهيل أرضها والفرقدان

*

الحب في الخفاء تسـ
بيح لمن يصبو!
وتلكم الصلاةُ إن
أجهرْ بها ذنب!

*

تنزلتْ من سماء الوحي مائدة
على وجيهٍ فما عيسى بمنفرد!

*

ورُبَّ دقيقةٍ لقحت بحب
أتتني في ضمير الغيب حُبلى!

*

ناجيت ربي في ليالي القدر فـ
اهتزت بي الدنيا وأشرق نور
وصُعقت من هول اللقاء فقال: لا
تقنطْ، وثقْ واصبرْ فأنت مجاهد، فإنك بالوصال مبشّر
والله من خلف الجهاد نصير!

*

أنا نبي الهوى والشعرُ معجزتي
وكل محترق بالحب يؤمن بي!

*

وعاصيها العنيد قبست منه
التمرد في الحياة، وعشت ثائرْ

*

إن كان ثمة فردوسٌ فليس سوى
العشاق أهل لهذا المَقْصَف الأزلي

*

لي تابع(٩) في فؤادي لا يشيخ
ما الجسم شاخ، ولا يشكو من التعب!
يقتات بالحسن لا بالخبز، ثم له
مدامة من رضاب الغيد لا العنب
إن جاع جُنّ، وناداني بقسوته:
أحبَّ، ليَ الويل إن نادى ولم أجب

ثم وضع على لسان التابع قوله فيه:

يأتي بكل عجيب من فرائده

كأنه المتنبي شاعر العرب

بقيت أشقى بعيداً في مطامحه

وظل يهوى فلم يهرم ولم يشب!

حتى وصل إلى أن يقول في نفسه:

أنا الذي له القوا في والمعاني الجُدُدُ

فهذه الأمثلة، وقد انتزعت، من دواوين شعره الثلاثة، تصور فورة إحساسه بتجربته الخاصة، وتتضح دلالاتها في ضوء ارتباطها بوقائع حياته التي عملت، إلى جانب تكوينه الذاتي، على تهيئة الدافع إلى الخروج على المواضعات العامة في ممارساته العملية، وفي صوغ التعبير عنها في شعره.

على أن الجانب الذي يلفتنا في قراءتها (غيرَ القدر غير المحدود، أحياناً، من الإحساس بالتحرر من كل قيد اجتماعي، في تناول الفكرة وابتداع صورتها) هو تجلي القدرة على تلوينها ومدّها أو تخصيصها، في مثل ادعائه النبوة في الحب مثلاً، ودعوته المحترقين بناره إلى الإيمان برسالته فيه، وجعله الجماد يرقص على أغانيه وإبداعه، وخلق تابع من الجنّ يسكن قلبه (كناية عن الحاجة الدائمة إلى الحب، فيه) لا يشيخ ولا يتعب، يكون من الحسن طعامه، ومن رُضاب الغيد، لا خمر العنب، سكره. لا يصبر على الجوع، قاسٍ يطلب من صاحبه أن يسعى في اصطياد الجميلات، ويصيح فيه بالويل إن لم يجبه! ويناجي الشاعر ربه، إذا تأخر عنه وصل الجميلات، فيسمع الله نجواه، ويبشره بقرب الوصل، إذ يقف ربه أبداً في نصرة "المجاهدين" في الحب! ثم إن الحب صلاة يُعَدُّ الجهر بها ذنباً من الذنوب، وتأديتها في الخفاء جنساً من التسبيح! والحب لقاح ما تلبث الدقائق، حين تصيب منه، أن تأتيه من ثنايا الغيب، حبالى بحبٍ جديد أو بوحي جديد!

والشاعر، من بعد هذا كله، ابن العاصي، عاش على ضفتيه، وقبس من مائه الجاري على غير اتجاه سير الأنهار من حوله: النزوع إلى التمرد. ثم إن الفردوس الذي هيأه الله للمؤمنين به، لا يستأهله عند نفسه، إلا العشاق، فهم وحدهم المؤهلون للعيش في جنّاته، لقدرتهم الفائقة على ذوق الجمال والتمتع به!

*

لقد كان الشاعر، مع هذا القدر من التمرد، قريباً جداً من حركة الحداثة وقيمها في شعرنا الحديث. فكان يمكنه أن يجد فيها الفسحة التي تسع غليانه الداخلي الذي حار في وصفه. وكانت هذه الحركة التي تستجيب، عند أصحابها، لحاجات أنفسهم في العصر الذي يعيشون فيه، فتضع التحرّر من سلطان القديم، والخروج من إسار السائد، في رأس قيمها، قادرة على أن تقدم إليه الأنموذج الذي يحرره، على الأقل، من التزام القافية (في شعر التفعيلة مثلاً)، في النص الواحد الطويل، ضيقاً منه بالقافية الواحدة، على نحو ما نجده فعل في قصيدته "سمراء الشام"(١٠) التي وصل بها إلى مئة وستة وستين بيتاً، فصلت بين قوافيها خطوط صغيرة لا معنى لها في عين القارئ، إذ ما يزال يفاجئه فيها تغير الإيقاعات والقوافي، مع تتابع أرقام الأبيات في اطراد متسلسل طويل!

ولكن الشاعر المتمرد الخارج على قيم الماضي وتقاليده رأى في الحركة، للعجب! "مؤامرة على الفصحى، ديس بها التراث الغالي، وديست كرامتنا ومصحفنا الشريف، وأهينت بها المقدسات إهانة ذليلة"(١١)!

مفارقة لا أعرف كيف أفسرها، إلا أن يكون موقفه منها أملاه عمق إحساسه بإيقاع الرويّ، واستناده، في النظم، إلى شاخصة

تعين على ضبط خطاه الموزونة، هذا إن لم تكن استهانته بمزايا الحركة في الجملة صرفته عنها!

وقد يخطر، هنا خاصة، لمتتبع شعره، أن يقف، متسائلاً عن إشادته القوية بنزار قباني، الذي شارك، عن مقدرة، في هذه "المؤامرة" كما سماها!

فمن جانب الإيقاع، صاغ القدر الغالب من شعره، في ديوانيه الأولين، على إيقاعات سريعة تتوافق مع استجاباته السريعة لموجات الطاقة العاطفية.

ثم إنه وفر لشعره عامة إيقاعاً داخلياً يتمثل في تماثل أصوات الحروف وتكرارها أحياناً، ومحاكاتها لدلالات الوحدات اللغوية أحياناً، والاستفادة من عناصر بديعية (جناس، طباق، ترصيع...) أحياناً، وخفوت الجرس أو علوّه أحياناً، وتموّج الطاقة النفسية في السياقات أحياناً، أو يتمثل فيها كلها أحياناً أخرى.

وقد انصرفت إلى درس هذا الجانب في شعره، الدكتورة (رَوْد خبّاز)، وأشارت إلى انفعاله العميق في إلقائه شعره، بما كان يعين على توضيح حركته الإيقاعية، واستنفاد إحساسه بمعانيه وصوره، وتعميق أثرها في نفوس المتلقين.

ولكنه، في الثلث الأخير من حياته، في ديوانه (سيد العشاق)، لم يعد الإيقاع السريع في البحور المجزوءة السريعة التي مثّلت لحرارة الحركة الوجدانية في مراحل حياته الأولى، تسع ثقل معاناته الداخلية من جانب، وشكواه مما فعلت به الأيام من جانب آخر، وفعل التجربة الحية المختمرة، مع التقدم في السن، من جانب ثالث، فانصرف في أكثره إلى الإيقاعات الطويلة، وأفاد من امتداداتها في التمثيل لمواقف التوتر النفسي:

لبيك سيدتي، مُري، أسمعْ، أطعْ

أحمل كنوز الأرض فوراً والسماءْ

ليت الثمانين، التي اتسمت بحرماني،

تعود وتستمر بلا انتهاءْ!

*

حياتي بغير الحب تمضي رتيبة

ملخّصها أني أموت على مهْل

ولولا خيالي واشتعالي وأنني

أناضل مكبوتاً على أمل الوصْل

لعشت كآليٍّ يُكَدّ مبرمَجاً

يعيش بلا قلبٍ، ويسعى بلا عقل!

إن توفيره الإيقاع في نقل أحاسيسه واستنفاد طاقته، وتبديد توتره الداخلي الدائم، عنصر قائم من عناصر إبداعه، تزيد من وضوحه الألفة في لغته السهلة المشتقة من لغة الحياة اليومية الجارية في أحياء حماة وحواريها ومنعطفاتها وجلسات السمر وأحاديثها فيها، على مثال:

"فكل فتيٍّ يمشط الذقن تمهيداً ليسألني"

و"الدراهم كالمراهم"

و"أنا أذوب ولا أتوب"(١٢)

إلى جانب المفردات والتراكيب الجارية على الألسنة، المتأثرة بمنجزات العلوم والإيصال الحديثة، على مثال (الفيديو والرادار والعدسات والفلز والخامة):

وجهت راداري إلى أخلاقكم

يا سوء ما علقت به عَدَساتي

هذي جبلّتكم فما أنا فاعل؟

وضَرُ الفِلزّ وأسوأ الخامات!

ومن ائتلاف هذه المظاهر كلها تهيأ له أن

يقول، في شعره، قولاً سهلاً موطأ للمتلقين، على اختلاف ثقافاتهم الشعرية(١٣):

أذني التي التهبت وعزّ دواؤها
عامين، من جرانها أتوجّع
قلت: امسحي أذني بفيك وتمتمي
فيها، فمن فيكِ الدواء الأنجع!
والله ثم الله.... يوم بعده
يومٌ، إذا أذني تخفّ وأسمع!

أو يقول ضمن مزايا الإيقاع الموافق للتدفق الوجداني، واللغة السهلة، وقرب اللغة من الحياة(١٤):

يخمُد الحب مع ل وحبّي يتأجج
ومع اللقيا ارتعاشٌ ولسان يتلجلج
لا تلمني أنت مُحْرَجٌ وأنا وضعي مُرَجْرَجْ
وكما كنا سنبقى ما لهذا الضيق مَخْرَج!

تبقى في النفس مجموعة ملاحظات.

***الأولى:** أنه، في شعره، قد يصف استجابته الحية للمرأة في لحظات الاحتدام الداخلي، فيراها تعبيراً عن تعبده "الفتنة الخلق" في ذاتها، ففيها إذن، عند نفسه، معنى من معاني "العبادة":

أيها العاتبون جهلاً، ضلالي
واشتعالي "عبادة" لا فجور!

وفي تاريخ الحضارات وثقافاتها صور لفناء الذات، في لحظات الاحتدام، تقرب من هذا المفهوم. وهي الدلالات التي يمكن، على وجه ما، تصعيد معانيها واستخلاصها، من شطحات المتصوفة في ساعات مواجدهم (بالرقص والقصف والضرب على الدفوف)، ويعبر عنه شاعرنا بجملة من المفردات المحمومة التي مررنا بأمثلة منها، وانتهى فيها إلى وصفها "بالمتعة الوحشية الأغوار" التي "يطير" فيها العقل!

وهذا، في مداه الأخير، يعني الانتقال من عالم الحس المقيد، إلى عالم رحب لا قيود فيه ولا أغلال، عالم القلب الذي يتم تصعيد معاني الشهوة الجسدية فيه إلى آفاق علوية(١٥):

حبي تحوّل بعد طول العمر عِشْـ
قاً، واستحال تبتّلاً وتصوّفا
كان اشتهاءً جانحاً، فغدا تـ
راتيلاً أرقَّ من النسيم وألطفا!

*

لكن حبي للجمال عبادةٌ
يا فوزَ من بالضمِّ والشمِّ اكتفى!
هي قدس أقداسي، حباني حبُّها
عُمقاً بإيماني، وحسّاً مرهَفا
أنا بالتقشف والتصوّف صِرت رو
حاً قد برى جسدي الهوى حتى اختفى!
حلّقت في جو الجمال مرفرفاً
ومكثتُ فيه مطوِّفاً ومعرِّفا

***والثانية:** نضارة الصورة في شعره، لاستنساخها عن انفعاله بمجرى الحياة من حوله، واستقائها من ينابيع النفس الحارة ولغتها الدارجة أحياناً:

"دون جوانُ" الأمس يمشي
أحدبَ الظهر كَسيرا
وعلى جبيني ألفُ غانيةٍ

شيء من المسطور في الغيب!

أنا مَلِكُ الأجيال، يرقص كل الـ

ناس "بالميجنا" على أوتاري

وأنّي في شريطٍ "فيديويٍّ"

مع التصوير بالألوان ناطقْ

كأهل الكهف نِمنا واستفقنا

لنُبصر كهلة قعدتْ وكهلا!

***والثالثة:** هي أن سلوكه، على نحو ما، طريق الحوار، في كثير من نصوص شعره (أنا، وهي) مده بالخصب والتلوين والغنى في معانيه وتشقيق سياقاته، وقرّب شعره أيضاً من القارئ، إذ منحه الحيوية ودافع الفضول إلى متابعة الردود(١٦).

***والرابعة:** أن تكوينه تكوين حار، شديد الحرارة، خضع، في حياته، لمؤثرات اليتم منذ سنواته الأولى، ومؤثرات الوسط المفتوح في بيروت بعده، وصدمة الانتقال إلى الوسط المغلق (كما يقول) في حماة. خصب الخاطر، متفتح الحواس، شديد الإحساس بذاته والاعتداد بعطائه الشعري وأدائه فيه. صريح الكلمة، عززت وقائع حياته فيه طاقة الإنسان المتمرد في ميادين الحياة على إطلاقها، وعزز ذلك فيه نزوعه إلى رفض السائد في المجتمع والشعر على السواء. ففي معاني شعره وصوره خروج على المألوف منها، قد يوصف بالتجديد، إذ في كل تجديد معنى من معاني التمرد على السائد والمألوف، والخروج، بالتخالف والرفض، على المواضعات العامة، أو بالتعديل: بالتوسعة أو التضييق، أو بالإضافة أو الحذف، أو بنسخ الصورة، أو بإضافة بعض العناصر إليها، أو بالحرص على توفير الإيقاع، أو باختيار اللغة القريبة من الدارجة من حوله، أو بسلوك الطرق الضيقة وطرق الموضوعات الحرجة، وتقبل المفردات العارية، أو بالاتجاه ببعض المفردات اتجاهاً يمس قدسية طرفٍ من أطراف النصوص الدينية، يخترق حجبها ويتحول بغاياتها، مما طال الكلام عليه في البحث، ويكفي ما أدرجناه فيه.

الهوامش:

١ـ اطلعت على المقدمة التي كتبها وليد قنباز لديوان الشاعر (سيد العشاق)، والدراسة التي كتبتها الدكتورة رود خباز عن دور الإيقاع في شعره، وما كتب أو ألقي في حفلات تكريمه، أو نشر في مناسبات أخرى. ولم يتح لي الاطلاع على الدراسة التي كتبها الأستاذ عبد الرزاق الأصفر أو الأستاذ سهيل عثمان.

٢ـ صديق الشاعر، في حياته، وراوية شعره، وحافظ أسراره.

* شاعر من حماة، جمع بين الطب والشعر. أصدر ثلاثة دواوين: (بيني وبين الغواني) و(كذا أنا) و(سيد العشاق).

٣ـ نسبة إلى Don Juan

٤ـ

إن كان غيري شاعر النهدين فلـ

يهنأ به، وليفخر النهدان

أنا شاعر الشفتين والنهدين والإبـ

طين والردفين والسيقان

[في إشارة إلى ديوان نزار قباني (طفولة نهد)].

٥ـ ديوانه (كذا أنا) ص ٧٥.

٦ـ ديوانه (سيد العشاق) ص ٢٨٣.

٧ـ فأشن غارات موفقة على /"بيت القصيد" تطيب بالتكرار ـ ديوانه (سيد العشاق ص ٢٩٩). وانظر ص ٢١٦ أيضاً.

٨ـ ("كذا أنا" ص ٧٦).

٩ـ التابع من الجن (شيطان الشعراء).
١٠ـ (بيني وبين الغواني) ص ١٢٧.
١١ـ راجع الأبيات في ديوان (سيد العشاق) ص ٣٨.
١٢ـ من مقدمة وليد قنباز لديوان الشاعر (سيد العشاق).
١٣ـ انظر ديوان "سيد العشاق" ص ١١٤.
١٤ـ المصدر نفسه ص ٨٩.
١٥ـ ديوانه (سيد العشاق) ص ٣٢١.
١٦ـ انظر مثلاً صغيراً في قصيدة "عتاب": كذا أنا ص ٣٤ ـ ٦ وأمثلة كثيرة في ديوانه الأول (بيني وبين الغواني).

❑❑

القصيدة العربية وتوطين الحداثة

د. أحمد حيدوش

إذا كانت القصيدة المعاصرة قد بدأت مسارها في التشكل والتلون والتنوع والتجدد والتحول في الرؤية مع تيار الحداثة الذي وضع المرجعية التراثية موضع تساؤل ودفع بالشعراء إلى الانفكاك من أسرها وارتياد آفاق مرجعية أخرى أوسع وأشمل، فإنها في خضم مسارها هذا صنعت قوانينها الخاصة بها ورسمت بذلك آفاق حدودها ومعالمها.

تعد ثلاثينيات القرن العشرين عندنا بداية ظهور البواكير الأولى التي بدأت تخرج على نظام القصيدة العربية وأرهصت بفرقة وحدة البيت ونسف القياس النغمي المتناظر"(١) فيها. بيد أن أواخر الأربعينيات تعد بداية توطين القصيدة العربية للحداثة، وذلك عندما ظهرت الإشكالية الرئيسية التي وسمت القصيدة الحرة متمثلة في لحظة التوتر الناتجة من الصراع بين نظامين أحدهما موروث أثيل وثانيهما ناشئ مهد له لكن شعلته انطفأت(*) فلم تلهب حتى صدرت قصيدتا: السياب ونازك الملائكة عام ١٩٤٧، ثم كتاب (شظايا ورماد) عام ١٩٤٧ الذي نجد فيه دعوة صريحة إلى اعتماد النظام الجديد (الشعر الحر) الذي اتخذ التفعيلة وحدة إيقاعية بدل البيت الذي حل محله ما أطلق عليه الشطر أو السطر الشعري. في هذه اللحظة ولد النظام الجديد الذي بدأ يصنع قوانينه الإيقاعية الخاصة به. تميزه من النظام القائم، وإن كان في البداية قد ظهر في صورة تجديد في حركة النظام السابق.

لا تهدف هذه المداخلة بطبيعة الحال إلى الخوض في مفاهيم الحداثة، ولا إلى الخوض في متاهات القصيدة الحديثة وإشكالياتها، بل هي مجموعة آراء تثير مجموعة من الأسئلة، تطمح إلى أن تجد بعضاً من الأجوبة المستقرة، وقد تبدو هذه الأسئلة بسيطة، إلا أننا إن اتفقنا على موضوعيتها وبحثنا لها عن أجوبة ملبية كافية ظهرت مشكلة أخرى وهي تحول أجوبتنا بدورها إلى أسئلة. وهكذا يغدو السؤال جواباً والجواب سؤالاً، وخلاصة ما نريد أن نطرحه هنا هو هذا المشروع المتسائل الذي قد نحظى أو نتفق على جواب محدد له. لا شك في أن الحداثة تعد رافداً من الروافد الغربية التي دخلت فكرنا الحديث وأخذت مكانها في نتاجنا دون استئذان وفرضت معاييرها ومقاييسها وشروطها على كثير من نصوصنا الشعرية الحديثة، فإلى أي مدى استطاع الشعر العربي الحديث أن يوطن الحداثة وأن يجعل القصيدة العربية موطناً لها، ببنيتها المعروفة؟

١ ـ هل حسم الصراع بين القديم والحديث عندنا، أو ما زال قائماً يفرض شروطه وقوانينه على المبدع والقارئ معاً؟

٢ ـ ما الذي جعل الجيل الجديد من الشعراء يثور على القصيدة العربية بشكلها التقليدي والحديث بهذه الحدة؟

وما منطلقات هذه الثورة التحديثية؟ وما أسسها؟

٣ ـ ما طبيعة العلاقة التي احتفظت بها القصيدة الجديدة مع القصيدة العربية ببنيتها المعروفة شكلاً ومعنى؟ وإلى أي مدى تعد القصيدة الحديثة امتداداً للقصيدة القديمة أو تجاوزاً لها في الوقت ذاته؟ وماذا تبقى من القصيدة العربية؟ وماذا حققت القصيدة الجديدة اليوم؟

٤ ـ هل الكتابة الشعرية لدى الجيل الجديد من الشعراء اليوم مجرد لعبة تؤدي المصادفة دوراً مهماً في إخراجها إلى الوجود، أو هي عملية مبنية على تخطيط محكم ورؤية مستمدة من عناصر تاريخية، ثقافية، اجتماعية، نفسية، لغوية بوصفها حركية حضارية تشكل نص الذاكرة عند الشاعر وبالتالي ذاكرة القصيدة؟.

٥ ـ هل القصيدة عند الجيل الجديد مولود طبيعي أو هو مولود جاء بعملية قيصرية؟

وما مدى أثالتها؟

٦ ـ هل هي تعبير عن قيم جديدة وتعبير عن نظرة الإنسان للآخر، للأشياء، للكون، للذات... تؤسس لتقليد جديد في الكتابة الشعرية، أو هي استمرار لهذا الموروث في شكل خط منكسر ينفصل ويتصل به؟ أو هي تجربة لا جذور لها سوى هذه اللغة بقواعدها النحوية ودلالاتها المعجمية وحمولتها التاريخية، وما عدا ذلك هي ضرب من سباق التجريب، يخوضه شعراء الجيل الجديد دون أنموذج عند الانطلاق أو هدف الوصول؟.

٧ ـ ما نظام القصيدة الجديدة؟ وما قواعدها؟ وما وضعها وما طبيعتها؟ وما هويتها؟ ما شعرية القصيدة العربية المعاصرة؟ وما العناصر التي تُدخلها ضمن دائرة الشعر؟.

٨ ـ ما قيمة التجريب في حياتنا بصورة عامة وفي الشعر بصورة خاصة؟ أهو مجرد لذة في سباق لا ينتهي ولا يكشف عن أفق يرسم ملامح هذه الشخصية في المستقبل أم هو بحث عن هوية؟

تلك بعض أسئلة الحداثة عن القصيدة العربية الجديدة. ويحضرني الآن ما قاله ميشال سليمان في محاضرة له عن الشعر العربي الجديد في ١٩٧٢ في إحدى الحلقات الدراسية لمهرجان المربد: {إن الواقع العربي يتطلب من القصيدة الجديدة أن تمارس حقها في الثورة (..) وإن الشعر ضد النفاق بجميع أشكاله، ذلك لأنه يصبح من ناحية أخرى مدعاة للضحك إن لم يقتحم هذا الشعر جميع الجبهات، يخلع المزاليج القديمة الصدئة ويفتح للناس أبواب الحلم} وإن: {الشاعر الجديد هو عامل في حقل الكلمة قبل كل شيء. القصيدة عنده ليست تفكيراً فقط، بل هي تفكير وسعي حول التفكير؟... إنها عمل قوامه ثلاثة: رؤيا ورؤية وفعل جمالي}.

فهل كان الأمر كذلك بعد ربع قرن من التجريب؟.

الحق أقول: إن التنوع الواسع الذي عرفه الشعر عند الجيل الجديد لا مبرر له سوى كونه تنوعاً يعلن عن اختراق كل مألوف ورفض كل الحدود، والإسهام في ثورة شاملة على الممنوعات.

يقول أحد الأدباء من الجيل الجديد في مقال تحت عنوان: "الأذرع السبع للأمن القصصي" يلخصها في:

١) الذراع الإيديولوجية.
٢) الذراع النقدية.
٣) الذراع القارئ.
٤) ذراع العائلة.
٥) الذراع اللغوية.
٦) الذراع السيكولوجية.
٧) ذراع الزمن.

ويتساءل: "ماذا ينبغي أن يفعل الكاتب ليفلت من أذرع الأخطبوط"؟

ليجيب: "أن يتحدث ويمارس الكتابة الحرة".

ويضيف: "أما الإفلات الحقيقي والكامل فلن يكون بالوعي فقط، بل بالممارسة، والممارسة المتنوعة والمستمرة، لأن الأخطبوط ليس فكرة، وليس سلطة معينة، بل هو أنساق من السلط: نظام حياة".

"وفي مقاومتها هذه تنهض الكتابة متحررة من أغلال الحاضر والماضي، لأن مناهضة المنع لا تتم إلا بمزيد من الإبداع".

وعن "قصيدة النثر" يقول آخر "والمفارقة معنا، نحن كتاب "قصيدة النثر" هو أننا حطمنا "تابو" ولم نرجم غيبا ولا مقدسات، ولم يعد لدينا حتى الوقت للدفاع عن شكل القصيدة" ويضيف: "إن هناك أشياء كثيرة في حياتنا أهم من الشعر بكثير، وهذه الأشياء (عويصة) ونحن نحاول كتابة هذا الشيء والنافل والنافر والعويص... القطيعة غير موجودة أصلاً هذه تهمة باطلة نحن لا نعيش في (لندن) و(مون مارتر) وتجلياتنا التي هي محرضنا الأول في الكتابة تدخل في باب ما لم يقل سابقاً. نحن نحاول قول هذا الأمر ببساطة ودونما تعقيد". يبدو أن القصيدة المعاصرة تعيش أزمة البحث عن البديل المجهول المنفتح على كل الاحتمالات، وأزمة الهوية القابلة لمختلف التأويلات تتجلى بعض ملامحها في الشعور بالدونية والضياع، وفي مخاطبة الذات العربية والبحث عن هوية، والتخلي التدريجي، والتجريد، ومحاولة إيجاد لغة شعرية جديدة تنسجم مع الإحساس العام الباحث عن تجاوز الأنماط القديمة، والغموض، وضبابية الرؤية، والعزوف عن الأغراض، وكسر الحدود بين الأنواع، والإحباط، والهزيمة، والشك، وتضخيم فعل الشر، والقلق والتجريب المستمر بحثاً عن كل جديد... إلخ.

وإذا كان الجيل الجديد من الشعراء في حواراتهم المنشورة على صفحات المجلات والجرائد يؤكدون أنهم يمهدون بكتاباتهم الشعرية لقصيدة المستقبل فإنه من الإنصاف لهذا الجيل، أن نبحث في قصائده عن العناصر التي تربط بين ماضي القصيدة العربية وحاضرها عندهم حتى نكتشف العناصر التي تمهد لحداثة قصيدة المستقبل، قصيدة ما بعد الحداثة، ونكشف هويتها. لأن أي نص أدبي كونه نظاماً إشارياً دالاً ضمن عالم اللغة الرمزي تتحدد هويته بالقانون الذي صيغ فيه وبالنظام الذي ينتمي إليه، والذي بالقياس إليه يمكن أن يتميز وأن يتحدد هوية. أما النص الذي يبدو متحرراً من كل القيود والقوانين ما عدا قانون اللغة فسيظل خارج دائرة النص الحداثي الباحث عن هوية. لأن (اللحظة) الفنية تولد مع القصيدة الأولى، ثم تبدأ في التشكل والتلون والتنوع والتجدد والتغير والتحول. وفي خضم ذلك تصنع القصيدة قوانينها الخاصة بها وتمهد لقوانين القصائد الأخرى.

إن شعراء القصيدة الجديدة، ينهلون من ينابيع الهوية بمقدار ويغرفون من متاهات الضياع بلا حدود. والهوية في النص الشعري هي هذا التراث الذي سبق ميلاد اللحظة الفنية المرافقة للقصيدة الأولى (الديوان الأول) الذي يستمر في تشكيل القصائد الأخرى بوعي أو بدون وعي. والضياع هو هذه الحداثة بزئبقيتها وغموضها وشسوعتها وتشعبها، هو هذا الفراغ اللامحدود الذي علينا أن نملأه، وهو ذلك البياض الذي ينبغي أن نرسم عليه كل شيء دون أن نرسم شيئاً عليه، وأن نحدد مساحته دون أن نعتمد أي مقياس من وسائل القياس المعروفة ما دام المعنى هو (تجربة شخصية فريدة عند كل قارئ)، حين نقبض على عناصر الهوية في النص الشعري ونتبين خيوطها عبر متاهات هذا الضياع، عند ذلك ينشأ لدينا النص الذي تجتمع فيه القدامة والحداثة، الثبوت والتجدد، الواحدية والتعدد، الخلود والفناء. النص الذي إذا أباح لك بسر أخفى عنك أسراراً لأن فيه قابلية عجيبة لقول كل شيء سوى ما يعنيه حقيقة، قابلية غريبة

على أن ينفتح دائماً ثم ينغلق على إمكانات الإقرار باتجاه أو بآخر كما يقول (فيش). ذلك عندما يدخلنا عالم لغته المجازية بما فيها من كنايات واستعارات وتشبيهات وحذف، وزيادات وتقديم وتأخير وحمل على المعنى وتحريف وتمثيل وقلب وتكرار وإخفاء وإظهار وتعريض... إلخ، يستوقفنا فيه رمز يحيل ذاكرتنا إلى مجموعة من الرموز، تستوقفنا كناية أو استعارة أو تورية، تحيلنا إلى كنايات واستعارات وتوريات فتنسج اللذة خيوطها على مخيلتنا لتتدفق منها كمية من الإشارات الآمرة لمخزون الذاكرة الفردي والجماعي الذي يصطدم وجدانياً بكل ما هو آتي في الحياة. ومن ثم لا يمكن أن نتصور القصيدة الحديثة إلا انطلاقاً من هذا الشكل:

١) تمثل الموروث ــــ تعارض وجداني.
٢) التعارض الوجداني ــــ القصيدة الجديدة.
٣) القصيدة الجديدة ــــ خرق النظام.
٤) خرق النظام ــــ تأسيس نظام.

إن محاولة القبض على أهم القوانين التي تتحكم في القصيدة العربية الحديثة في مختلف مناحيها واتجاهاتها وبناها السطحية والعميقة، تقودنا إلى تحديد قانونها الكلي ونظامها الخاص بها المتحكم فيها والذي يميزها من القصيدة القديمة، إن على صعيد البنية الإيقاعية (الإيقاع الخارجي ومكوناته والإيقاع الداخلي ومولداته) أم على صعيد الصورة والرؤية والدلالة الموضوعاتية، ولا شك في أن النظام الجديد: (يحمل أجزاء من عناصر النظام السابق، يحمل هذه الأجزاء منه لأنه يتأسس عليه وينطلق منه)(٢). لقد اهتمت كثير من الدراسات النقدية البنيوية العربية بصورة خاصة بهذا البعد، وبدا جلياً في ربطها بين الشعر القديم والشعر الحديث عند دراسة هذه الظاهرة، بحيث يحضر أبو تمام في هذه الدراسات ويحضر معه أدونيس مثلاً. يمكن القول إذن، منذ أن شرع في توطين الحداثة، أو إن شئت فقل: إن القصيدة الموطنة للحداثة والتي حافظت على خصائص ثابتة حددت جماليتها انطلاقاً من توزيع مجموعة من العناصر القديمة والحديثة دفعت معظم النقاد إلى التساؤل دوماً عن هويتها بمحاولة تحديد العناصر التي تقوم فيها في حدود مغايرة تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة له وولادة هوية أو سمة جديدة، كما بحثت في الكيفية التي يتجدد بها نظامها، والمنطق الذي ينهض به ويتحرك فيه وعن ماهية نظامه؟ وكيف يتجدد هذا النظام، وبأي منطق ينهض ويتحرك؟ وما عناصره؟ وما أنساق العلاقات التي تتماسك بها هذه العناصر لتشكل الكل أو البنية؟ وما النسق الذي تتميز به وتتمايز قصيدة مختلفة؟ وما دور الفكر الحاضر فيها في تحديد هذا النسق؟(٣).

يلح كثير من النقاد على وجود نظام للقصيدة ويسعى إلى القبض على بعض عناصر هذا النظام، ويؤكد على أن التفكك غالباً ما يطول عنصراً من عناصر البنية لا البنية، وهو بذلك لا يهدم النظام الذي سرعان ما يستقبل البديل المتلائم معه من العناصر الأخرى في البنية فيتجاوز الخلخلة التي يحدثها انهدام العنصر، وتستعيد العلاقات توازن حركتها. هكذا يبقى النظام في نسقيته الخاصة، قابلاً للتمايز، قادراً بالملاءمة، على أن يكون ولمدى طويل موروثاً(٤).

إن محاولة تحديد هوية عناصر نظام القصيدة العربية ومن ثم تحديد مكوناتها وقوانينها الخاصة التي أنتجتها يمكن حصرها في ثلاثة محاور: يتمثل المحور الأول في محاولة اكتشاف البنية الكلية للإيقاع في الشعر العربي بصورة عامة، ثم محاولة تحديد قوانين تطوره في القصيدة العربية الحديثة(*).

أما المحور الثاني فيتمثل في محاولة حصر أنماط الصورة التي غدت فضاءً معقداً وعالماً واسع الأرجاء في القصيدة الحديثة يتلون بتلون لغتها الإيحائية التي تبلغ عند

أدونيس مثلاً، درجة من التعقيد والكثافة والإضاءة الداخلية، تذكر بالصورة في أكثر نماذج الشعر العربي عمقاً(٥)، في حين يتمثل المحور الثالث في محاولة اكتشاف فضاء القصيدة بتأويل الدلالة فيها للكشف عن رؤية الشاعر الحديث للعالم، الذي تكشف تجربته على ذلك الصراع الأزلي بين الحياة والموت وبين الخير والشر، وتقوم القصيدة عنده عادة على الغياب والحضور، الهوية والضياع، الحب والكراهية، وهكذا تنفتح القصيدة على أكثر من سؤال الحيرة والتمزق والضياع، وسؤالها لا ينتهي إلى جواب محدد بل إلى سلسلة من الأجوبة المنفتحة على كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة، إن مقدار توافر هذه العناصر وكثافتها هو الذي يحدد اختلاف نظام القصيدة الحديثة عن سابقتها وهو ما فعله أبو تمام تماماً، مع البديع فقد (شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه {...} وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت أو البيتين في القصيدة. وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع)(٦)، وإذا كان التكرار وما يرتبط به من إيقاع من السمات البارزة في القصيدة العربية الحداثية سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التراكيب(*)، فإن التكرار كما هو معروف ليس ظاهرة جديدة، وقد كان عفوياً غير متكلف كما يقول القدماء، ولكنه صار في القصيدة الحداثية ظاهرة شائعة كبديع أبي تمام تماماً. مما يؤكد ذلك الامتداد ويبرز الصلة القائمة بين القصيدة القديمة والحديثة على الرغم من أن الظاهرة تعد حداثية لكن من حيث كثافتها ودرجة حضورها واعتمادها تقنيات غير مألوفة كاللازمة على سبيل المثال، وقد كان من تأثر العرب وتأثيرهم أخذ التروبادور شكل الموشح وتركيبه، وأخذ العرب للازمة هؤلاء إذ أخذ التروبادور في أول الأمر شكل الموشح وتركيبه الموسيقي، ثم أخذ العرب اللازمة التي يقع ترديدها إثر كل بيت شعري عند المسيحيين وغنائهم الجماعي، فحولوا المصطلح إلى لازمة، وحولوا كذلك القفل إلى لازمة في حالات أخرى، فصار غناؤهم معقداً بعد أن كان بسيطاً مرتجلاً(٧).

إذا كان غيرنا ممن تناول الحداثة الأوروبية يؤرخ لها بتلك التحولات الهامة التي شهدها القرن العشرون مع ظهور الإمبريالية، واندلاع الحرب العالمية، وقيام الثورة الروسية، وهيمنة التقنية في السياق التراكمي، إلا أنه مع ذلك، لا يهمل حقبة حداثة شعرية افتتحها بودلير عام ١٨٦٤، أفليس من حقنا نحن أن نؤرخ لحداثتنا الشعرية بما ابتدأه أبو تمام في القرن الثالث للهجرة حين أدرك قيمة اللغة في نظام القصيدة، وسعى إلى تأكيد هوية القصيدة من خلال لغتها، فأبدع استثناءات من خلالها خرق بها قانون القصيدة ونظامها، وإن كان هذا الخرق لم يؤسس نظاماً جديداً إلا بمجيء العصر الحديث مع جيل النصف الثاني من القرن العشرين، وكما اتسمت القصيدة عند أبي تمام بجمالية الغموض، اتسمت القصيدة الحديثة بهذه البلاغة كذلك فاتخذت من الرمز مجالها المفضل في إطار التناص مع الموروثين العربي والأوروبي، فكان معجم المتصوفة المعجم الأكثر حضوراً في القصيدة الجديدة التي أخذت منحى كشف من جهة عن رغبة واعية في التحرر من مراسم القصيدة التقليدية وما اتصل بها من قوانين حتى تجلت في قصيدة النثر. ومنحى آخر كشف عن نوع من الاستسلام لقوانين القصيدة العمودية، فهل ستستمر القصيدة العربية بوجهيها هذين بعد أن وطنت الحداثة على الصورة التي أشرنا إليها والتي تعطيها جواز سفر إلى ما بعد الحداثة؟.

الحواشي

(١) حسين العوري، تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية ١٩٦٨، منشورات كلية الآداب منوبة ـ تونس ٢٠٠٠، ص ٥١.

(*) المقصود هنا شعلة القصائد الحرة التي نظمت

قبل عام ١٩٤٧، فقد نظم على سبيل المثال بيرم التونسي قصيدة تعد بعض مقاطعها أنموذجاً مبكراً للشعر الحر وأطلق على التجربة اسم الشعر الحديث وعنوان القصيدة (الكون) أمضاها باسم (شاعر جديد)، وتدخل في هذا الإطار كذلك قصيدة الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل (مأتم الطبيعة) التي يقول عنها: إنها مرثية من الشعر الحر رثى بها أحمد شوقي (ينظر العوري، ص ٥١ ها ٥٧).

(٢) يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص ١١١.

(٣) طرحت يمنى العيد مثل هذه الأسئلة، وحاولت الإجابة عليها، ينظر: في معرفة النص ـ ص ٩٤

(٤) يمنى العيد، ص ٩٦.

(*) من الدراسات المهمة في هذا المجال: كتاب في البنية الإيقاعية للشعر العربي، لكمال أبو ديب الذي صدر عام ١٩٧٤، والفصل الثالث من كتابة الصادر عام ١٩٧٩. إضافة إلى كتاب تجربة الشعر الحر في تونس لحسين العوري، لا سيما الباب الأول منه.

(٥) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم الملايين، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٠.

(٦) ابن المعتز، البديع، تقديم وشرح وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت ١٩٩٠، ص ٧٤.

(*) يعد التكرار في شكل اللازمة من أبرز وجوه التكرار في القصيدة المعاصرة.

(٧) سعيد علوش، إشكالية التيارات الأدبية في الوطن العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٦، ص ٣٨٣.

□□

جماليات القصة القصيرة العربية
من وجهة نظر كورية

د. مون أيه هي

□. المقدمة

تناولت القصة القصيرة العربية موضوعات متعددة منذ نشأتها في القرن التاسع عشر حتى الآن. ففي جيل محمود تيمور دارت موضوعات القصة حول النساء المهملات والمضغوطات والرجال الشهوانيين. وإضافة إلى ذلك تناولت القصة القصيرة فساد بعض رجال الدين ونتائج التربية السيئة ومعاناة صغار الكتاب(1). وعرض لاشين قضية تعدد الزوجات وسوء تأثيرها في الأطفال والنظام السياسي الفاسد والمصير المحدود للموظفين ومعاناة الأرملة والتدخل المكروه لأم الزوجة في الحياة الزوجية.

بعد الخمسينيات بغض النظر عن القضية الفلسطينية والاستغلال الغربي للوطن العربي قدّم يوسف إدريس صورة الحظ العاثر للإنسان العادي وتضحيته. وقد ظهرت عبقريته أساساً في رسم فوضى النظام والكبح السياسي واصطدامه بالآخرين، و بحثه الحثيث عن وسيلة لإشباع الرغبة الجنسية، وقسوة الحياة المعقدة، وأحلام الإنسان وأوهامه التي طفت على خريطة الأقصوصة بوضوح. أما وظيفة الأدب فليست التسجيل الحرفي لما يحدث في العالم البشري أو المحاكاة مثل المرآة له. فالأدب يقدم صورة رمزية. يعدّ إبداعاً لعالم غير جاهز التكوين(2).

خاصة أعتقد أن إحدى وظائف القصة المهمة هي اجتذاب القراء ومشاركتهم في العزاء والسرور معاً. ولكن كيف تستطيع القصة أن تجتذب؟ من خلال نية الكاتب أو محاولته تكسير أي القواعد الأدبية والتيارات القائمة أو كيفية إبرازه للموضوع الذي يتناوله؟

المنهج الجمالي وكيفية التذوق ودربة التقاط المحسوسات، والإدراك الحسي والوعي بالبيئة ومفرداتها، وهي عناصر يجب الاندفاع بها إلى ذهنية المتلقي ووجدانه، من الضروري إذاً أن تتسع دائرة النقد الجمالي وتأكيد أهمية التذوق الوجداني لأننا أشبعنا المتلقي طوال ثلث قرن مضى بالخطاب الأدبي العقلاني(3).

أحاول أن أجد جماليات بعض القصص القصيرة في هذا البحث القصير وطبعاً أفضل الجماليات المميزة لكل قصة ولا مفر لي من اختلاف الحساسية عن النقاد العرب بسبب معرفتي المحدودة وعلمي المتواضع. ولكن أعتقد أن الرؤية الكورية تستطيع أن تضيف طريقة للتحليل إلى عالم النقد العربي، إن شاء الله.

□. الحنين للزمن الماضي لغسّان كنفاني

تبدأ القصة مع الحدث الحاضر، وهو صدمة البطل بالسيارة. وسقوطه وغيابه عن الوعي في حالة خدر تام فقصة أسرته تجري

من خلال ذكرياته. فالذاكرة هي نقطة التلاقي بين الموضوعية والذاتية. هي من صنع الذاكرة أي من استدعاء الماضي من خلال تيار الزمن(4). كان أبوه عازف الطبلة بالخيزرانة في كل زفاف حينما يأخذون العريس إلى بيت العروس. كان يفاخر بأبيه ويحاول أن يتعلم مهنته ولكنه بالرغم من ذلك فشل. ومع مرور الوقت يفضل الناس السيارات على الزفة فيفقد أبوه عمله. أخيرا أخذ أبوه يلقي بالحجارة فوق سيارة العريس ويضربها بالخيزرانة ثم ينصرف. وخلاصة الأحداث أن الولد وأبوه كلاهما أصيبا بالجروح بسبب السيارة. السيارة هنا رمز للتحديث. مع أن الكاتب يقدم بضمير الغائب فالراوي يروي لنا في حركة مشاهدية محددة.

أما جماليات هذه القصة فتتمثل في رأيي في التكنيك الرائع للكاتب في وصله بين الحاضر والماضي. ومن البداية تعبير "صوت من قطن" لدى الولد للزمن الحاضر يليه "صوت من نحاس" لأبيه للزمن الماضي. ثانياً في الحاضر يسأله "هل تسمعني؟" والراوي يجيب "نعم إنه يسمعه". لقد كان يسمع صوت أبيه. ولذلك مرة أخرى يطفو الزمن الماضي إلى الصف الأمامي. ثالثاً عبارة "يدي هذه" تليها "يد أبيه" والراوي يتحدث "ولكنه لم يتعلم قط" ومرة أخرى هذه الجملة متكررة في الصفحة التالية للاسترجاع.

في الستينيات كان يستخدم غسان كنفاني بنجاح وسيلته الأدبية للربط بين الحاضر والماضي من خلال تكرار الكلمة نفسها أو الجملة نفسها أو الموقف، وهذه الطريقة لها إيقاع خاص يمثل أحد الملامح المشتركة في القصة القصيرة العربية. من خدر البطل إلى داخل وعيه اليقظ. ومن سؤال الآخرين إلى محادثة والديه، ومن الوصف الساكن إلى الحدث المتحرك في الماضي، كلها يكوّن نسيج القصة من الإيجاز.

"إن القصة القصيرة هي عمل فني نثري يتميز بالبساطة والتكثيف ويتخير لحظة من لحظات الإنسان فيعمقها، أو زاوية من زوايا حياته فيركز عليها ويكشفها في شكل فني يتميز بالتمليح والمواربة"(6). فهذه القصة لغتها بسيطة ورموزها كثيفة. ولحظة البطل لها صدق الواقع وخطورة بطل الصبي تذكرنا بخطورة أبيه فإن خطورتهما تصبح مضاعفة مع مرور الحبكة. بالنسبة لموضوع البحث عن الأب أو عن الله الذي صار باعثاً أدبياً ونموذجاً أصلياً. وهذه المسألة متعلقة بالأسئلة التي تثيرها الوجودية(7).

وفي هذه القصة يكرّر الراوي ثلاث مرات "لو كان أبوه هنا"(8) البطل يعتقد أن الأب يستطيع الحل للأزمة والمساعدة عليه وفي هذه القصة صراخ الولد للخروج من أزمته ومن معاناته، أي الصراخ الشخصي يتحوّل إلى صراخ عائلي وإلى صراخ فلسطيني. وفوق ذلك معظم القراء يعرفون أن أباه لا يقدر أن ينجده فيشعرون بالحزن مضاعفاً شديداً.

خلفية القصة مرسومة باللونين الأسود والأحمر. الزيت الأسود فوق الإسفلت يراه الولد كالأفعي ودمه الأحمر تعبير عن البحيرة الحمراء. والقصة تبدأ بهذا المنظر وتنتهي بالمنظر نفسه. بسهولة يتمكن الناقد من أن يدلّ على معنى دمه في هذه النقطة، ولكنني لا أغرب في ذلك خشية أن أقلل من قيمة القصة درجة كما يبدو في بعض المقالات النقدية خاصة في أدب الحرب أو المقاومة أو أدب فلسطين. الإبداع حق الكتاب وواجبهم وإكمال القصة وتخيلها نصيب القراء. والنقاد يستطيعون فقط أن يساعدوا كلا الاتجاهين على مشاركة الشعور وتشجيعهما.

الحنين للزمن الماضي واضح ومتميز في زوايا متعددة. الولد مشتاق إلى لقاء أبيه، وأبوه لم يتحمل ظهور السيارة ويحن إلى العالم الماضي وإلى مهنته. بلا شك السيارة آلة مريحة ومخترعة من أجل الإنسان. هذه الأيام معظم الناس مشغولون بتطوير العالم وتقدمه ولكنهم مشغولون أكثر من اللازم، فلا يقدرون

على العناية بغيرهم. فالعلاقة بين التطور والسعادة الإنسانية ليست دائماً طردية. في هذه القصة الحنين للماضي لدى غسان كنفاني نجح في إثارة مشاعر مشتركة عبر الثقافات.

□. الشفقة بين الواقع والخيال لزكريا تامر

لم يعد أدب الفقر يعتبر مادة مثيرة للفضول في الأدب العالمي بالنسبة للقراء الصغار. ولكنني كلما أقرأ القصة العربية أجد نوعا من النغمة العربية المثيرة للشفقة والرثاء في القصص التي تتناول الفقراء وأحلامهم. جدير بالذكر أن القصة القصيرة (شمس صغيرة) لزكريا تامر سطعت في سماء الأدب من خلال شخصيته الخاصة التي تتميز ببعد عربي وعالمي أيضاً.

مظهرة الفقر متشابهة في كل المكان ولكن منهجية تعبيرها في القصة هي أهم العناصر لقدرة إبداع الكتاب. تبدأ القصة بأغنية مصرية مشهورة منذ العشرينيات للمطرب سيد درويش التي غناها عن رجل البطل المسكين والفاشل. الأغنية "مسكين وحالي عدم"(9) متكررة ثلاث مرات لها وظيفة تصف إحساس البطل الفقير المنتشي وتزداد درجة السكر مع تكرار الأغنية. ولها وظيفة إيثار اهتمامات القراء أيضاً مثل وظيفة النسيب في القصيدة العربية القديمة. هذه البداية تجمع اهتمامات القراء وتجعلهم يستمعون الأغنية. حينما يلتقي خروفاً صغيراً أسود تحت القنطرة تمتزج القصة الفلكلورية داخل المضمون. حاول البطل حمله ولكنه قال: إنه ابن ملك الجان ووعده بسبع جرار ملآنة بالذهب. فأفلته وبعد الرجوع إلي بيته أخبر زوجته بما حدث. فبدأ يرسمان المستقبل للأغنياء وهما يتحدثان سعيدين. فلا يستطيع ألا يتحرك ترك البيت إلى القنطرة ليجد الخروف. وعندما اقترب من الرجل السكران المترنح خشي البطل ألا يظهر الخروف، ونتيجة الاستياء تنازعا بشدة وأخيراً طعن السكران البطل بموسى طويلة في بطنه. سمع البطل وهو يموت. "سبع جرار من الذهب. وتساقط ذهب كثير وتوهج كشمس صغيرة ثم ابتدأ صوته ينأى رويداً رويداً"(10).

شمس صغيرة هي رؤيا الكاتب التي يحلمها ويتخيل فوق سطح المصير والواقع الجاف. والقصة الفلكلورية التي يعتقد العرب مؤادها أنّ الحيوان الصغير يستطيع أن يسحر حتى يعطي الناس ثروة لا مثيل لها وهي تنصهر في القصة فتصوغ صورة جديدة متميزة ومختلفة عن قصص أخرى. "إنّ نية الكاتب استخلاص رحيق الزهور الجميلة من أشواكها الحادة التي استطاع أن يكسرها. وفي الحقيقة فإن زكريا تامر هو عبقري عالمي في قدرته على تشخيص الخيال المأساوي(11).

أسلوبه جمل قصيرة ويستخدم الفعل الماضي دائماً ما عدا الحوار. يكاد يستحيل أن أجد التشبيه العربي التقليدي فهو يصف بالصفة أو بالصفتين أو بالاسم المنصوب أو بالاسم مع حرف الجرّ (الباء). جملته واضحة وتبدأ مع نغمة بطيئة لأن البطل سكران رويداً رويداً تزداد سرعتها. مع أن الفعل مكتوب ماضياً فإنه يعبّر عن الحال الحاضر مليئاً بالحيوية. أما الأسلوب المباشر والصريح الذي يحاول الكاتب أن يتفادى فيه الزخرفة اللغوية فهو فريد في القصة العربية. مثل هذا الأسلوب الذي يخلو من الزخارف اللغوية لا يمكن تعبيره لغير زكريا تامر أن يكون على هذا القدر الكبير من معالم الإبداع الجمالية.

إنّ القصة عامة تستطيع أن تشكل شؤون الواقع شكلاً قصصياً وعالم الأخيلة شكلاً قصصياً آخر والكاتب تامر يركز على تشكيل إبداع القصة من خلال عالم الأخيلة نسبياً. ومعظم القصص بها أدوات أدبية مهمة تربط بين عالم الواقع والخيال. مثلاً في (وجه القمر) أدّت صراخات ذي العاهة دوراً هاماً في إثارة غريزة البطلة المقهورة تحت الواقع الذي يرمز إليه اسم أبيها وخبرتها السيئة(12). أيضاً في قصته الأخرى (النمور في اليوم العاشر) صورة الغابات بالنسبة للنمور تتكون

من عالم الخيال بينما القفص وتهديد الترويض يمثل الواقع القاسي. وفي القصة (شمس صغيرة) عنصر ظهور الخروف يؤدّي بالبطل إلى عالم الأوهام.

لا مفر لي من أن أسأل عن معنى الموت في المضمون. فإذا اختار المؤلف موت البطل لأنه ليس عنده طريقة أخرى فهذا المعنى ليس مفيداً بصفة جمالية. ولكن من الممكن أن نترجم هذا الموت إلى تضحية الإنسان العادي وإبراز الآثار العميقة للفقر. كما أن كل حلة فيها علة فإنه في رأيي كان من الأحسن أن تنمو الحبكة التي تتداخل فيها بعض الصراعات والتناقضات لكي تحتوي القصة على عنصر الإقناع. بالنظر للحبكة هذه القصة بسيطة جداً أكثر من اللازم. لو تفادى الكاتب الاختصار في النزاع بين البطل والسكران وأطال التناول في وجدان البطل لتحسنت القصة من وجهة نظر تقسيم الحبكة من البداية حتى النهاية. يمكن أن أطبّق عنصرَيْ الموت والعنف على لبابين هامين لسمات الكتابة عند المؤلف. "ينبغي أن تكون لحظة النهاية عميقة المغزى وقوية التأثير لكي تظل القصة حاضرة في ذهن المتذوق حتى بعد أن ينتهي من قراءتها(13). وبلا أدنى ريب نهاية هذه القصة تثير العزاء والحزن وتصل بالقراء إلى المشاركة الوجدانية.

□. هزلية حزينة لنوال السعداوي

عندما قرأت قصتها القصيرة فإني مرة بعد مرة استوعبت مدى قرب الوجدان الكوري من الوجدان العربي. عندنا خبرات مشتركة منها الاستعمار والصدمة العقلية أمام الحضارة الغربية وخاصة أن المرأة الكورية مثل أختها العربية لا تزال تحترم زوجها كما يطيع الأولاد آباءهم. المشكلة المصرية التي تتناولها نوال السعداوي متشابهة مع القضية التي تعيشها بعض الكوريات الكادحات.

يختار أبو الفتاة زوجها عموماً، والحياة الزوجية بدون الحب هي من مشاكل المجتمع العربي(15) ولمدة طويلة كان الكتّاب العرب يعبّرون عن هذه الموضوعات من زوايا متعددة. وتنتهي القصة بموت البطلة أو البطل انتحرت الشخصية المحورية أم ماتت بسبب المرض المفاجئ أم قتلها غيرها. أو تصبح عاهرة أو في الحالات النادرة تنجح البطلة في التجارة.

في She has no place in paradise

البطلة زينب تعيش حياة قاسية هي أقرب إلى الموت من الحياة ذاتها. كانت دائماً جوعانة بالرغم من أنها تعمل وتحمل روث الحيوانات تحت لهيب الشمس طول النهار. هي تحضّر الخبز لوالدها أو لزوجها ولكن لا تنتهز أية فرصة لتجرب الأكل لنفسها بل تأكل العشب مع مياه الجدول. ودائماً إجابتها "حاضر" مع أن أمها صفعتها، وأباها ربطها إلى الطواحين في مكان البقرة المريضة، وزوجها يضربها ويضاجعها رغم أنها مريضة بالحمى. وليس لديها باب للنجاة من هذه المعيشة سوى فردوس ما بعد الموت. كانت تحلم بمعالم الفردوس بعد الموت وترجو الفردوس أن ينقذها ولكن حينما تموت فهي ترى في الفردوس زوجها يجلس مع امرأتين، واحدة في اليسار وواحدة في اليمين. فأغلقت الباب واستجارت إلى الأرض قائلة:

There is no place in paradise for a black woman(16).

ربما تستطيع النساء أن يفهمن موقف البطلة ويتعاطفن معها على الأقل من زاوية واحدة "لأنها فقيرة، أو لأن عندها زوجاً قاسياً يضربها، أو لأن عندها مسؤولية كبيرة جعلتها تضحي بنفسها بعد موت زوجها. أو لأن بعض قارئات القصة يشاركنها في خبرتها القاسية. المرأة أضعف في الحياة وحتى في الفردوس. سدّت الكاتبة كل وسائل الخروج كأنها تسخر ممن يتخيل أو من يؤمن بأن النساء سيجدن طريقاً للخلاص.

"كثير من الروايات الغربية لكاتبات الأدب النسائي في القرن العشرين تنتهي

بالفرار والهروب أو الموت سواء حرفياً أم رمزياً وهذا يعكس حالة من التهكم بإمكانيات التطوير في ظروف المجتمع(17).

هذه القصة تعكس وجهة نظر تهكمية إلى حد ما. ولكن كان سؤالي لماذا سدت الكاتبة الطريق للخروج؟ لأن البطلة هربت إلي الموت وزارت الفردوس؟ من الممكن أن نترجم هذا بأنها تشجع النساء على التحدّي في الواقع ومواجهة المشكلة في الحياة لأن المجتمع ربما يضطر إلى مواجهة المشكلات نفسها بعد الموت. صراحة المضمون أجمل المزايا التي تجتذب أبصار الناس وتثير الإعجاب والإقناع.

أشار أحد النقاد إلى الملامح المشتركة للأدب النسائي وهي أولاً: وجود أبطال رجال غير واقعيين واتجاهات الكاتبات إلى وصف الرجال في صور مضحكة. وثانياً: عدم مُكنتَهنّ في إجادة كتابة الحوار. وثالثاً طريقة خاصة لاستعمال اللون في الرموز أو في التفاهم الإنساني. تتفق هذه القصة مع الملامح المشتركة للقصة النسائية، ولكن في قصتها هذه ليس من الضروري أن كل الأشخاص يؤدون دوراً حقيقياً. لأن وظيفة زوجها هي رمز على عنصر قهرها. بالنسبة إلى استعمال اللون فالكاتبة نوال السعداوي تناولت هذا الرمز أقل منه في القصة لغسان كنفاني كما ذكرتهآنفاً.

يفضل رجل العائلة في الطبقات الفقيرة أن يدرج ذاته كرجل بدلاً من أن يدرج ذاته في الفئة المعدمة والمستغلة التي ينتمي إليها، لأن من شأن هذا الإدراج أن يمنحه مكانة متوهمة وقوة متوهمة أيضاً... والقهر الذي يمارسه مثل هذا الرجل على نطاق عائلته ينفس عن غضبه ولا يشكل تحدياً للنظام الذي يقهره(19).

في الحقيقة مفهوم "الحديث" في الستينيات مختلف عن معناه في الثلاثينيات. إذا كان معنى التحديث يتمثل في التخلص من عيوب القصة مثل المصادفات وسطحية الشخصية والمواقف غير الطبيعية حتى الخمسينيات، فإن هذا المفهوم منذ الستينيات يتأسس على إبراز الإبداع العربي الفريد أو قدرة الخلق الحقيقية، علاوة على التكنيك الجديد وسياق القصة المعسول. موقف البطلة في هذه القصة يبدو مثل الهزلية التي تثير الضحك هنيهات. وفي النهاية ربما يشعر معظم القارئات بالحزن ولا تنسى مأساة البطلة. خاصة في هذه القصة تلعب أم البطلة دور التقاليد وحينما الرجل يطلب يد ابنتها بعد موت زوجها تمانع أمها في مرة أولى تعاقبها على إهمال الأولاد المتوقع وفي مرة ثانية، مع أن الرجل يريد أن يأخذ كل أولاد ابنتها فإنها تمانع. عالم القصة لنوال السعداوي عنده جماليات من قدرة شجاعة الصراحة وتقشّر كل الأقنعة الوجدانية ورؤيتها المميزة مثل تكنيك صورة كاريكاتورية. سخريتها ليست أناقة الأسلوب، ولكنها تستطيع أن تُظهر نظرة الصدق من وجدان الكاتبة في وقت معين للموقف المعين للبطلة.

□. الخاتمة

عندما نشرت البحوث السابقة في كوريا الجنوبية كانت البحوث ملآنة بالآراء العربية وبالمنقولات الطويلة والهوامش العديدة بالدليل لقراءتي الكثيرة من الكتب. وكان سلوكي هذا نابعاً من إقدامي على المعرفة والعلم من ناحية إيجابية، ومن ناحية أخرى أقلقني أن ارتكب خطأ، ولذلك حاولت دائماً أن أجد من يؤيدني في رأيي ورؤيتي واستنتاجاتي المنطقية. في هذه المرة، حاولت أن أركز على رأيي الشخصي وفوق ذلك أتمنى أن تؤدي رؤيتي الكورية دوراً ما بصفة ناقدة وقارئة للقصة العربية.

اخترت ثلاث قصص قصيرة لكتّاب عرب. يمتاز الأدب عامة بالازدواجية التي تتجه إلى متابعة التقاليد الأدبية من جهة

وتكسيرها من جهة أخرى. يمكن للأدب أن يتطور حينما يعيد صياغة التقاليد والقواعد الأدبية من خلال رؤية جديدة باستمرار أو يسلّم بالعناصر الجديدة.

انطوت لي الدراسة على نقطة ممتعة. أما غسان كنفاني فإنه يستخدم الوسيلة الأدبية للربط بين الحاضر والماضي من خلال تكرار الكلمة نفسها أو الجملة نفسها أو الصوت أو الموقف. مع أن هذا التكنيك كان موجوداً في الأدب العربي فإنه منسجم مع موضوع القصة لحنين الماضي.

وثانياً، في القصة القصيرة (شمس قصيرة) لزكريا تامر دللت على وظيفة الأغنية الواردة في بداية القصة ومع تكريرها تزداد درجة سكر البطل وتثير اهتمام القراء مثل وظيفة إثارة النسيب في القصيدة العربية القديمة لفضول المتلقي. ومنهجية الكاتب المتمثلة في انصهار القصة الفلكلورية في قصته كانت جديدة ومتميزة ومختلفة عن القصص الأخرى.

وثالثاً، جماليات قصة نوال السعداوي تظهر في قوة الصراحة التي تجتذب أبصار الناس وتثير الإعجاب والإقناع. يبدو واقع حياة البطلة أقرب إلى عالم الأدب من الواقع الحقيقي وتخيّل الكاتبة لصورة الفردوس بعد الموت يترك انطباعات مستمرّة بنغمة عربية فريدة. قال أحد النقاد حول موضوعات القصة القصيرة العربية في الستينيات والسبعينيات: إن الأحلام والكوابيس تظهر بالتناوب سواء في داخل القصة أم في القصص الأخرى(21). استطعتُ أن أرى الفردوس الماضي الموهوم لغسان كنفاني والفردوس الخيالي لزكريا تامر والفردوس بعد الموت لنوال السعداوي. كل قصص عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحي إيحاء دالاً ومكثفاً بالواقع العربي. كل جزئية في القصة تحمل بذور الكلية التي تطبّق آفاق المجتمع العربي. وجدت الملامح المشتركة في الأسلوب. هي جملة قصيرة ومكثفة وأسلوب الفعل الماضي.

ينجح الأسلوب بالتعبير عن الحال الحاضر مليئاً بالحيوية. أتمنى للكتّاب العرب ألا يكتفوا بالتركيز على القصة الحزينة فقط لأن المشاعر البشرية تتسع لدرجات وألوان كثيرة.

في الحقيقة لا يتحقق تطور الأدب على يدي كاتب واحد بل بجهود الواعين ممن يحاولون تجديد الجماليات من زوايا مبدعة عميقة. أعتقد أنّ كل البشر متساوون أمام المعاناة. واستطعت أن أستمع لصراخ تلك المعاناة الإنسانية المشتركة في القصة القصيرة العربية.

الهوامش

(1) Sabry Hafez, The genesis of Arabic Narrative Discourse (London, Saqi Books, 1993), pp. 201 - 204.

(2) طه وادي، دراسات في نقد الرواية (القاهرة، دار المعارف، ط 3، 1994) ص 154.

(3) أحمد زلط، دراسات نقدية في الأدب المعاصر (دار المعارف، القاهرة 1993) ص 7 – 8.

(4) د. محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصر (مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991) ص 30 – 31.

(5) غسّان كنفاني، عطشى الأفعى في المجموعة عالم ليس لنا (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987) ص 78.

(6) د. شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992) ص 30.

(7) د. مون أيه هي، محاضرة الأدب العربي الحديث (مطبعة الكتب المفتوحة، سيول، 1998)، ص 93.

(8) غسان كنفاني، المرجع السابق، ص 84 – 85.

(9) زكريا تامر، شمس صغيرة من مجموعة ربيع في الرماد (رياض الريس للكتب،

(1963
ص 41.

(10) المرجع السابق، ص 49.

(11) Musta, Safadi, al-Abad. Dec. 1960. Quated in Roger Allen, Modern Arabic Literature (The ungar publishing company, New York, 1987). Pp. 37-38.

(12) H. al-Khateeb, A modern Syrian short story from Arabic Literature, 6. p. 102.

(13) طه وادي، المرجع السابق، ص 22.

(14) Nawal el-Saadawi, she has no place in paradise (Minerve, London. 1989). It was originally printed in 1979. Arabic edition has no its part.

كانت هي الأضعف (مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1983).

(15) Roger Allen, Hilary Kilpatrick & Ed de Moor, Love and Sexuality in Modern Arabic Literature (Saqi Books, London, 1995), p. 71.

(16) Nawal el-Saadawi, op. cit, p. 156.

(17) Joseph T. Zeidan, Arab Woman Novelists (State University of New York Press, New York. 1995), p. 148.

(18) Op. cit., p. 150.

(19) لطيفة الزيات، من صور المرأة في القصص والروايات العربية (دار الثقافة الجديدة، القاهرة)، ص 120.

(20) Fedwa Malti, Douglas ed. Studies in the Arabic literary Tradition (The University of Texas Austin, 1989), pp. 67-68.

(21) Mohammad Shaheen, The Modern Arabic Short story (Macmillan, London, 1989), p. 6.

المراجع

أحمد زلط، دراسات نقدية في الأدب المعاصر: دار المعارف، القاهرة، 1993.

زكريا تامر، شمس صغيرة من مجموعة ربيع في الرماد: رياض الريس للكتب، 1963.

شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

غسّان كنفاني، عطشى الأفعى في المجموعة عالم ليس لنا: مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

طه وادي، دراسات في نقد الرواية: القاهرة، دار المعارف، ط 3، 1994.

لطيفة الزيات، من صور المرأة في القصص والروايات العربية: دار الثقافة الجديدة، القاهرة.

مون أيه هي، محاضرة الأدب العربي الحديث: مطبعة الكتب المفتوحة، سيول، 1998.

محمود محمد عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصر: مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991.

Fedwa Malti, Douglas ed. Studies in the Arabic literary Tradition: The University of Texas, Austin, 1989).

Joseph T. Zeidan, Arab Woman Novelists: State University of New York Press, New York. 1995.

Mohammad Shaheen, The Modern Arabic Short story: Macmillan, London, 1989.

Nawal el-Saadawi, She has no place in paradise: Minerve, London. 1989.

Roger Allen, Modern Arabic Literature: The ungar publishing company, New York, 1987.

Roger Allen, Hilary Kilpatrick & Ed de Moor, Love and Sexuality in Modern Arabic Literature: Saqi Books, London, 1995.

Sabry Hafez, The genesis of Arabic Narrative Discourse: London, Saqi Books, 1993.

Journal of Arabic Literature, 6.

□□

ثقافة الباحث وأدبية اللغة

الدكتور عبد الرحمن الباشا نموذجاً

د. فاروق اسليم

تقديم

للتكوين الثقافي للباحث أثرٌ بارز في توجهاته البحثِيةَ، من جهة اختيار موضوع البحث وغاياته، وأدواته المنهجية والتعبيرية، ولاسيّما في مجالات العلوم الإنسانية، وأخصّ منها الدراسات الأدبية للشعر؛ لكون الشعر هو الفنّ الأكثر قرباً من الذات، وتعبيراً عنها، وتفاعلاً معها، يستوي في ذلك المبدع والمتلقي، وإنْ كان ذلك في مجال البحث العلمي الأكاديمي.

والباحث المتميّز في مجالات الإبداع الشعري بخاصّةَ هو باحثٌ منتمٍ وملتزمٌ قضيّةً ما، يؤمن بها، ويدافع عنها، وهو يمتلك تراكماً معرفياً ومنهجياً عاماً، إضافةَ إلى معرفته الخاصةَ لموضوع بحثه، وهو، قبل ذلك وبعده، له ذائقةَ فنيةَ وجمالية فائقةَ، يتملّك بها النصّ الشعري ذوقاً، قبل أن يقرأ النصّ بمعرفته المنهجيةَ، ثمّ يَعْرُجُ بها: بالذائقةَ الفائقةَ والمعرفةَ المنهجيةَ، إلى فضاءات النصّ الرحبةَ التي تفصح عن الرؤيا والمقولة، فيغدو النقد إبداعاً، يقارب المنقود فنّيةَ وجمالاً.

وأسلوبُ الباحثِ هو الباحثُ نفسه؛ أي: الأسلوبُ يُخبرُ عن ثقافةِ الباحث وعن منهجه، وقد لا أكون مجافياً للحقيقةَ إن قلتَ: ويُخبر عن سلوكه ومعتقده ومبلغ شعوره وعقله، وذلك ما وجدته حين نظرتُ سريعاً في بعض الإنتاج العلمي: الأدبي والفكري للباحث الأديب والمفكر الدكتور عبد الرحمن الباشا؛ فقد وجدتَ باحثاً تؤرقه قضايا الإنسان، والانتصار للحقّ والعدالةَ.

وقد وقفتَ عند رسالتَيه لنيل درجتَي الماجستير والدكتوراه، في الدراسات الأدبيةَ، ثمّ وقفتَ عند رسالته لنيل درجةَ الدكتوراه (شعر الطرْد إلى نهايةَ القرن الثالث الهجري)(١)، أقرأ المقدمةَ منها ـ وهي ورقتان وأسطر ـ أبحثُ عن مسوّغات البحث وغايته ومنهجه، فإذا بالمؤلف يرحل بي نحو عالم من سِحْر القصّ، وجمال التّعبير، وفروسيةَ القنص، فعدتَ إلى السطرين: الأوّل والثاني من المقدّمة لأستعير لوصف حالي قولهُ: "وجدتُ نفسي تتردّدُ بين إحجام يَثْني، وإقدام يُغري"! أقرأ بحثاً في دراسة الشعر، أم شعريةَ قصصيةً في إهاب بحثي؟!

فكان أنْ عدتَ إلى رسالةَ الباحث لنيل درجةَ الماجستير، وعنوانها (علي بن الجهم: حياته وشعره)(٢) لأنظر في مقدّمتها ـ أيضاً ـ فوجدتَ في مستهلّها إشارةَ خاطفةً إلى الشاعر؛ أخبر بها المؤلفُ أنه حفظ ـ وهو فتًى يافعٌ ـ بيتَين من داليةَ علي بن الجهم في السجن، وهما قوله:

قالتْ: حُبِسْتَ، فقلتُ: ليس بضائري

حَبْسي، وأيُّ مُهَنّدٍ لا يُغْمَدُ

والحبسُ ـ ما لم تَغْشَهُ لِدَنِيَّةٍ
شَنعاءَ ـ نِعْمَ المنزلُ المُتَوَرَّدُ

وبأسلوب شائق وضعنا الباحث في أجواء فروسية المقاومة للاستعمار الفرنسي، وأخبرنا بانحيازه إلى خيارها، وأنه عرضتْ في البلاد مناسبةٌ من المناسبات الوطنية الكبرى، فأنشد "فيها بيتَي ابن الجهم السابقين، فاستقبلتْهما الجماهيرُ أروعَ استقبال، وشاعا بعد ذلك بين الناس، وأصبحا أحد الشعارات التي رفعها المجاهدون في وجه فرنسا وسجونها الرهيبة".

إذاً، ثمة أدبية واضحة في مقدمة كل من الرسالتين، تخبران عن وعي وثقافة وانتماء وعلم، إضافة إلى ميل واضح نحو الإبداع، ومن ثم أثرتُ الانصراف إلى قراءة ثقافة الباحث وشعرية اللغة في بحثه لنيل درجة الدكتوراه في كتابه (شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري)، مبتدئاً بالثقافة، على أن قراءتي لشعرية لغة الباحث ستفصحُ أيضاً عن جوانب دقيقة من ثقافته.

*ثقافة الباحث عبد الرحمن الباشا

إن اختيار الباحث لموضوعه ينمّ عن جانب مهم من ثقافته المعرفية والسلوكية؛ فعنوان البحث (شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري) يوحي بثقافة عربية إسلامية رصينة، توائم بين العروبة والإسلام، ولا ترى ما يوجب الفصل بينهما، ويؤكد هذه المواءمة قوله في خاتمة الكتاب: "وإني لأرجو أن يكون في هذا العمل المتواضع خدمة للغة القرآن، وإسهام في إحياء أدب العرب".

كما أن وصف الباحث لرسالته بأنها عمل متواضع هو وصف ينم عن خلق علمي تراثي نبيل، عبر عن مثله من قبل، في خاتمة كتابه (علي بن الجهم: حياته وشعره)؛ إذ أرجع الفضل في إحياء الشاعر علي ابن الجهم إلى المغفور له الأستاذ خليل مردم، رئيس المجمع العلمي العربي بدمشق. ومثل ذلك في الدلالة على التواضع للعلم ونسبة الأمور إلى أصحابها أنه افتتح الكلام في (شعر الطرد) بقوله: "توقفت كثيراً حين عرض علي العمل في شعر الطرد"؛ فهو لا يدعي لنفسه اختيار الموضوع، بل ينسبه إلى غيره بصيغة المبني للمجهول، على نحو يجل فيه الآخر عن الذكر، وهو الأستاذ الكبير الدكتور شوقي ضيف، وفي ذلك ما فيه من التقدير للذات وللآخر أيضاً.

ومن الملاحظ أن الدكتور الباشا قد تحدث عن نفسه بصيغة المفرد (عرض علي) على خلاف ما نقرؤه من التعظيم للذات، ولاسيما عند بعض طلبة الدراسات العليا الذين ينسبون إلى ذواتهم الابتكار، ولا ابتكار، ويتحدث بعضهم عن ذاته بصيغ المتكلمين، وأين منه الكلام؟!. لكن تواضع الباحث الدكتور عبد الرحمن الباشا لا ينفي معرفته لقدر نفسه ولقيمة موضوعه؛ إذ يعلي شأن بحثه بقوله: "وكان يغريني بالموضوع أنه بكر، لم تمسسه يدٌ قبل يدي".

أما قوله في المقدمة: "كان يثنيني عن الموضوع أنه وحشي بعيد عن مواطن اهتمامي، فما أنا بالصائد، ولا أنا بالذي بينه وبين حياة اللهو سبب، أي سبب" فهو يخبر عن جانبين مهمين من تكوينه الثقافي: السلوكي والمعرفي؛ أولهما: الصرامة والجد لكونه ليس بصائد، وليس بينه وبين اللهو سبب، والثاني: إدراكه لأهمية سلوك الإنسان وميوله النفسية في اختيار موضوع البحث.

غير أن أكثر الدلالات بياناً لثقافة الباحث الباشا في كتابه (شعر الطرد) يخبر عنها (ثبت المراجع)؛ فقد رجع الباحث إلى خمسة وتسعين مرجعاً، منها تسعة كتب معاصرة في التراجم العامة والتاريخ، هي: الأعلام للزركلي، وتاريخ إيران لسربرسي سايكس، وتاريخ التمدن الإسلامي لجرجي زيدان، ودائرة المعارف للبستاني، والعرب لممدوح

حقي، والفن الحربي في صدر الإسلام لعبد الرؤوف عون، وقصة الحضارة لديورنت، ومختارات البارودي، ومعجم القبائل العربية لرضا كحالة، وكتابان في تاريخ الأدب العربي، الأول لبروكلمان، والثاني لأستاذه شوقي ضيف. أما غير ذلك من المراجع ـ وهي أربعة وثمانون ـ فهي من كتب التراث العربي العلمي والأدبي والتاريخي، وهذا يشير إلى حضور واضح لتراثنا في تشكيل ثقافة الباحث، في مقابل غياب ظاهر للقراءات المعاصرة العربية، ولثقافة الآخر أيضاً.

وقد يقول قائل: إنّ طبيعة البحث تقتضي أن يقتصر على ذلك؛ لكونه عربياً بكراً، لم تمسسه يد أحد قبل يد (د. الباشا)، غير أن عذرية البحث وعروبته الإسلامية لا تشكلان جداراً، يحجب الآخر؛ فموضوع البحث له طبيعة إنسانية عامة، وهي بارزة جداً في التاريخ الحضاري العام للعرب؛ أعني التاريخ الحضاري لبلاد ما بين النهرين بخاصة، واللافت أن باحثاً معاصراً للدكتور الباشا هو (عبد القادر حسن أمين) قد أصدر كتاباً مشابهاً في موضوعه، عنوانه (شعر الطرد عند العرب: دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة)(٣) رجع فيه إلى مئة واثنين وخمسين مرجعاً تراثياً ومعاصراً ومترجماً، إضافة إلى ثمانية عشر مرجعاً باللغات الفرنسيّة والألمانية والإنكليزية، وكان لتراث الصيد في حضارة فارس، وما بين النهرين وغيرهما حضور بارز في الكتاب. ولست معنياً، هنا، بالموازنة بين العملين، غير أن المقارنة بين مراجع الكتابين المتشابهين موضوعاً، يشير إلى نمط ثقافة كل من المؤلفين وإلى مجالها المعرفي.

وأما القراءة الفنية في (شعر الطرد) فتخبر ثقافياً عن أمرين رئيسين آخرين؛ الأول: أن ثقافة الكاتب هي ثقافة عربية خالصة، لا يشوبها شائب، ولا يرفدها رافد، والثاني: أن الباحث وفيّ جداً لمنهج أستاذه الدكتور شوقي ضيف في موسوعته (تاريخ الأدب العربي)، ولاسيما العصر العباسي منها. وهو منهج وصفي تاريخي، يحتفل بالبيئة كثيراً، ويقرأ الظواهر الفنية بأدوات النقد العربي القديم البلاغية غالباً. وهذه الإشارات السريعة إلى ثقافة الباحث عبد الرحمن الباشا، ستكون أكثر دقة وتحديداً في القراءة التالية لشعرية لغة البحث عنده؛ لكونها شعرية يفسرها كثيراً فهم الباحث لفنية الشعر، ولاسيما جانبه الإيقاعي.

***أدبية لغة الباحث عبد الرحمن الباشا**

إن قراءة مقدمة كتاب (شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري) تخبر سريعاً عن ثلاثة أمور لغوية قل أن تجتمع لباحث أدبي في زماننا، هي: ذخيرة لغوية غزيرة، ودقة في اختيار اللفظ المعبر عن المعنى، وقدرة على ترتيب ألفاظ القول ترتيباً بديعياً فائقاً، يضاف إلى ذلك القدرة على الرسم بالكلمات للمشاهد، وعلى استمالة القارئ للتفاعل مع متن نقده وتأريخه للشعر.

وأدبية اللغة في كتاب (شعر الطرد) لها خصوصيتها لكون المؤلف يجمع في أسلوبه بين العلمية والأدبية؛ فإذا ما كان الإيهام وتعدد القراءات من سمات الأدبية والشعرية فإن لغة (الباشا) تمتاز بالوضوح، والتحديد الدقيق، وإذا ما كان المجاز سمة رئيسية لأدبية النص فإن لغة (الباشا) قلّما انزاح القول فيها عن الحقيقة، فأين أدبية لغته؟!

نقرأ الفقرة الأولى من مقدمة الكتاب: "توقفت كثيراً حين عرض علي العمل في شعر الطرد، ووجدت نفسي تتردد بين إحجام يثني، وإقدام يغري"، فنجد كلاماً أدبياً؛ لكونه يفجأ القارئ بأمرين بعيدين عن لغة الإخبار العلمي؛ الأول أنه يحدثنا عن تردد نفسه وحيرتها، لا تردد عقله وتساؤله، والثاني أنه عبر عن تردده بالمقابلة بين إحجام يثني، وإقدام يغري، وهي مقابلة، تخلق لدى المتلقي صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة، تجعله يتمثل على نحو حسن حيرة المؤلف/ الباحث،

ولاسيما أن صياغة المقابلة مفعمة بالإيقاع الموسيقي ـ وهو من أبرز سمات اللغة الأدبية والشعرية ـ المتنوع الذي يعزز الشعور بالانقسام والتردد. ثم نقرأ الفقرتين التاليتين؛ الأولى: "كان يثنيني عن الموضوع أنه وحشي بعيد عن مواطن اهتمامي، فما أنا بالصائد، ولا أنا بالذي بينه وبين حياة اللهو سبب، أي سبب، والثانية: "وكان يغريني بالموضوع أنه بكر، لم تمسسه يد قبل يدي مما يتيح لي متعة الريادة، ولذة الكشف، وتذليل الصعاب"، فنجد تفصيلاً لطرفي المقابلة؛ فقد سوّغ في الفقرة الأولى لطرف المقابلة الأول، وسوّغ في الثانية لطرف المقابلة الثاني، لكنّ تسويغه في الحالين كان موجزاً، ومتقارباً في عدد الكلمات مما يقوي الشعور بالتنازع بين الحالين.

ومن الملاحظ أن في الفقرتين السابقتين ضروباً من الصنعة اللفظية التي قصد إليها الكاتب قصداً كقوله: (فما أنا بالصائد، ولا أنا بالذي..) غير أن البارز فيهما كثرة الانزياح المجازي الاستعاري؛ ولاسيما استعارة الحسي للعقلي (الموضوع بكر، الموضوع لم تمسسه يد، متعة الريادة، لذة الكشف).

ثم جاءت الفقرة الرابعة، والقارئ للبحث، في ظني، ما يزال ينتظر أن يقرأ ما يسوغ عقلاً انحياز المؤلف إلى ما يغري بالبحث، غير أن القارئ قد يدهش لادعاء الكاتب أنه مازال على حاله، حتى أتيحت له رحلة صيد في أعالي نجد من الجزيرة العربية. وهذا الادعاء في ظني ـ وإن كان حقيقة ـ هو في هذا السياق ضرب من الصنعة الفنية التي ترغب في مخاطبة مشاعر القارئ لا عقله؛ فالفقرة لا تقدم إجابة، بل تفتح أمام القارئ تساؤلات عن تلك الرحلة، لا عن مسوغات البحث في شعر الطرد.

كما نرى في الفقرة الخامسة وصفاً ماتعاً للربيع الذي نشر رداءه الأخضر النديّ على الفلوات، وراح يبعث في كل حبة من حبات رمالها حياةً، ويبث في كل كثيب من كثبانها عطراً، ويملأ كل غدير من غدرانها ماءً ونماءً. ثم أتبع الباحث ذلك بالحديث عن رحلة الصيد؛ فإذا هي رحلة صيد جماعي، فيه عَبَقُ البداوة، وعطر نجد والعروبة، حيث الخيام ولين النوق وإسراج الخيول وإعداد الصقور، وتهيئة الكلاب واصطياد الطرائد. ولعل من اللافت لمن خبرَ أساليب العربية القديمة أن الكاتب كان بارعاً جداً في محاكاتها، وفي الاستعارة من معجم الصيد والفروسية، كقوله: "وتعد لنا الصقور، من كل جارح حديد البصر، شديد المرة، معودٍ على الظفر، وتهيأ لنا الكلاب، من كل ضامر الخصرين، أغضف الأذنين، يمرح في إهابه، وينتزع المقود من كلابه".

أما الزمن الحاضر في هذه الرحلة فليس له إلا ظلال باهتة جداً، في قوله: "وكانت تواكبنا شاحنة فيها ما لذّ وطاب من الطعام والشراب". وقد دامت تلك الرحلة سبعة أيام، غنية بالمتع، حافلة بالمسرات، فقد كان للتغليس صيده... وكان للأصيل صيده....". ثم ختم الباحث حديثه عن رحلة الصيد بفقرة خاصة مؤلفة من جملة واحدة، لها طابع فني قصصي، لا طابع إخباري حقيقي، وهي قوله: "وكان الليلُ للراحة والسمر".

لقد أشعرنا الباحث، في أثناء حديثه عن هذه الرحلة، بميله إلى ما يُغري بالبحث؛ إذ أظهر إعجابه برحلة الصيد؛ "فهي عندهم رحلات فروسية، فيها رياضة للجسم، وراحة للنفس، وشحذٌ للعقل، ودواءٌ من الهموم"، لكن الكلمة الفصل كانت بعد الانتهاء من حديث الرحلة؛ إذ قال: "حسمت هذه الرحلة الأمر، وقطعت التردد، وجعلتني أقدم على الموضوع باسم الله، وعلى بركته".

إنّ انحياز الكاتب إلى ما يُغري بالموضوع حسمته العاطفة؛ هذا ما تقوله المقدّمة؛ إذ هي ذات طابع قصصي سردي، فيه وصف للمشاهد، إضافة إلى المجاز، والصنعة اللفظية، ولاسيما الإيقاع الموسيقي.

نحن ـ إذاً ـ أمامَ مقدّمةٍ لبحث علمي، غير أنّها ابتدأت بكلامٍ أدبي خالصٍ وخاصّ، وهو قريب جداً من فنّ القصّة، غير أنها وظّفت لبيان مسوّغات البحث الأخلاقية والنفسية، لا العلمية، ولعلّ في هذا ما يسوّغ التمهيد للبحث العلمي الأدبي بإبداع أدبي في شكله ومضمونه وغايته.

وثمّة أمرٌ آخر يلفت الانتباه في المقدّمة وفي الكتاب كلّه، وهو العناية الفائقة بتقسيم الكلام إلى فقرٍ قصيرة، كأنّها أبيات من الشعر، يأخذ بعضها بأهداب الآخر، وربّما تدلّ أيضاً على اهتمام الكاتب بالرؤية البصرية للقارئ؛ فأنا لا أرى في جعله "وكان الليلُ للراحة والسمر"، فقرةً خاصة، ختمتْ بها رحلة الصيد سوى أثرٍ من آثار ذلك الاهتمام. ويؤكد هاجس الإبداع الأدبي السردي ذي اللغة الشعرية لدى الباحث أنّه قال في خاتمة بحثه: "وبعدُ: فهذه هي قصّة الطردية العربية منذ نشأتها، إلى نهاية القرن الثالث الهجري، رويتُ من سيرتها ما استطعتُ روايته".

هذا في مقدّمة البحث، وأمّا البحث نفسه فهو عمل نقدي وأدبي جاد ومميّز في مجاله، ولعلّ من أبرز سمات التعبير فيه أنّ الباحث يستطيع أن يقدّم لنا قراءة للشعر بلغة زمن الشعر نفسه، وقد يختلط الأمر على القارئ أحياناً؛ فلا يدري أيقرأ كلاماً للكاتب أم لغيره من القدماء؛ ومن ذلك كلام للمؤلف اتصل بآخر للمؤرّخ الطبري، وذلك في الحديث عن تنزيه الخليفة العبّاسي أبي جعفر المنصور نفسه عن الصيد ومنه: "وكما كان المنصور يُنَزّهُ نفسه عن اللعب بالجوارح والضواري، ولا يجد في وقته متسعاً لذلك كان يأخذ عمّاله بهذا، ويحملهم عليه حملاً، ولا يتأخّر عن تنحية من يتشاغل بالصيد عن شؤون الرعية؛ فقد... **ولّى رجلاً من العرب حضرموت، فكتب إليه صاحب البريد أنّ الوالي يكثر من الخروج في طلب الصيد ببزاةٍ وكلاب قد أعدّها لذلك، فعزله**"(٤).

كما تبرز أدبيةُ لغة الباحث (الباشا) وشعريتها على نحو ظاهر حين يبتعد عن قيود التعليق على الشعر شرحاً ونقداً إلى رحابة الكلام الإبداعي، في استهلاله لبعض الفصول، كقوله في مقدمة الفصل الثاني (الصيد عند العرب في الجاهلية)، يذكر إقبال عرب الجاهلية على الصيد: "لذلك أقبلوا على الصيد إقبالاً كبيراً، فطعِموا من جوع حين أكلوا لحومَ الطرائد، واكتسوا من عري حين ارتدوا جلودها وأوبارها، وأمنوا من خوف حين قتلوا الحيوانات التي تهدد حياتهم، وتروّع ماشيتهم"(٥).

إنّ قصد المؤلف إلى العناية بجمال لغته وشعريتها ظاهرٌ جدّاً في الفقرة السابقة، إضافة إلى تأثره الظاهر بقوله تعالى، من سورة قريش: •فليعبدوا ربّ هذا البيت*الذي أطعمهم من جوع، وآمنهم من خوف•. ومن هذا القبيل قوله عن عرب الجاهلية أيضاً: في مقدّمة الفصل الرابع (نشأة شعر الطرد في زمن بني أمية): "وقد هدتهم الفطرة إلى أن يؤنّسوا وحشيّه، ويروّضوا نافره، وأنْ يُسخّروه لمنفعتهم إلى أبعد حدود التسخير، فيسلّطوا بعضه على بعض، ويضربوا ضعيفه بقويّه، ويقتصوا غبيّه بذكيّه، ويجنوا ثمرات ذلك متاعا لهم، ولمن يعولون"(٦) فهو قول يظهر قصدية أدبية إبداعية واضحة لدى المؤلف؛ إذ نرى في عباراته شعرية التضاد والمقابلة، والإيقاع الموسيقي، والتناصّ مع القرآن الكريم؛ فقول المؤلف: "متاعا لهم، ولمن يعولون" يستحضر عدّة آياتٍ قرآنية، وردت فيها اللفظة (متاعا) في سياقات متنوعة(٧).

كما يقف القارئ لمطلع الفصل السادس (اتساع شعر الطرد في القرن الثاني الهجري) على ضرب لطيف من التمهيد للفكرة؛ فقد أراد أن يعبّر عن اتساع إقبال الناس على الترف في مطلع القرن الثاني الهجري، فافتتح الفصل بهذه الفقرة: "أرأيت إلى الكرة الصغيرة، وهي تتدحرج على أرض مثلوجة كيف تكبر لحظة بعد لحظة بما تحمله في سيرها من ثلج يجعل حجمها بعد قليل أضعاف ما كانت عليه؟"(٨).

وأسلوب هذه الفقرة إنشائي جميل، وله قصديّة أدبيّة واضحة، تحتفل بالمتلقي، وتخاطبه على نحو مباشر، إذ تسأله: أرأيتَ..، وتستحضر في السؤال تدحرج الكرة الصغيرة على أرض مثلوجه. أما القارئ للفقرة فلن ينشغل، في ظنّي، بالإجابة عن سؤال المؤلف، لكنّه، في ظنّي، سينشغل بغاية المؤلف، وبعلاقة هذه الفقرة بموضوع الفصل، وهو: اتساع شعر الطرد في القرن الثاني الهجري. وهذا ضرب من استمالة المؤلف للقارئ، لينشط إلى متابعة قراءة البحث، ويؤيّد ذلك أنّ المؤلف قد أعرض عن الإجابة عن سؤاله السابق، مما يعني أن غايته من السؤال هي غاية فنية، لا معرفية، وقد جاءت الفقرة التالية تأكيداً لذلك، إذ تبيّن أن الفقرة الأولى كانت رسماً لمشهد، يستحضره المؤلف ليكون في الفقرة الثانية أحد طرفي تشبيه: "إنّ شأن الترف، حين تقبل عليه الأمم كشأن هذه الكرة، فهو لا يزالُ يتّسعُ كلّ يوم بما يضيفه المترفون الجدد إلى أسلافهم القدماء".

إنّ هذا النمط من التعبير له طابع أدبي واضح، لما فيه من احتفال بالمتلقي، ومن صنعة فنّية، تتميّز بالجمع بين الخيال الخصب وتوظيفه لخدمة الفكرة؛ فالمؤلف استطاع في مقدّمة الفصل أن يوظف كلّ ذلك لاستمالة القارئ من جهة، ولإبراز فكرة اتساع دائرة الترف من جهة أخرى.

ولعلّ من المناسب أنّ يُشار إلى أنّ مثل هذه الأنماط من التعبير لا تشكل مظهراً عاماً في الكتاب كلّه؛ إذ لا نكاد نراها إلا في مقدّمات الكتاب وفصوله التي برزت فيها علمية البحث، وحرص مؤلفه على ضبطه بأدوات منهجية صارمة، وربّما يوضح ذلك ـ ها هنا ـ أنّ الفرش السابق للحديث عن اتساع شعر الطرد في القرن الثاني الهجري قد جاءت بعده ثلاث فقرات، يظهر فيها الانتقال من العامّ إلى الخاص؛ فقد ذكر في الأولى أنّ الولع بالصيد في القرن الثالث كان ضرباً من ذلك الترف، ثم ذكر في الثانية إقبال الخلفاء العباسيين عليه، قبل أن يقف في الثالثة عند تعلّق الخليفة المعتصم بالفروسية، وشدّة ولعه بالصيد والطرد.

إنّ قراءةً ما سبق تُبرزُ جوانب من أدبيّة لغة البحث في كتاب (شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري). ولعلّ من المهمّ الإشارة إلى أنّ فهم مؤلفه للخصائص الموسيقية للشعر مؤسس على إعلائه لشأن الجانب البديعي معنىً ولفظاً، إضافة إلى الأثر الظاهر لثقافة الكاتب العربية التراثية في خصوصية لغة الشعر وجمالها.

والجمع بين علمية البحث وأدبيّة اللغة أضاف إلى الكتاب طابعاً أدبياً ماتعاً، يغري بالقراءة، ويمتع في التلقي، على الرغم من تقليديته الظاهرة، ومدرسيته البارزة، لكن الرواء الأدبي في الكتاب قد لا يقلّ أهميّة في جذب القارئ عن الإغراء الذي تُحدثه الثقافة الجديدة للباحث الأدبي المعاصر، غير أن جفاف عرض الجديد لدى بعض الباحثين قد يكون وحده مسوّغاً للإهمال والإعراض عن القراءة، على نحو يبرز أهميّة أدبيّة البحث في اتساع دائرة متلقيه.

الهوامش:

١ ـ صدر عام ١٩٧٤، عن مؤسسة الرسالة ودار النفائس ببيروت.

٢ ـ صدرت عن دار المعارف بمصر، وهي الأربعون من سلسلة إصداراتها: مكتبة الدراسات الأدبية.

٣ ـ صدر الكتاب عام ١٩٧٢، عن مطابع النعمان بالنجف الأشرف، وقد ساعدت جامعة بغداد على نشره.

٤ ـ ص ١٤٧. وما تحته خطّ هو من كلام الطبري.

٥ ـ ص ٥٠.

٦ ـ ص ٧٨.

٧ ـ ينظر مثلا الآيات ٩٦ من سورة المائدة، و٣ من سورة هود، و٨٠ من سورة النحل، و٧٣ من سورة الواقعة، و٣٣ من سورة النازعات.

٨ ـ ص ٢٥٠.

❑❑

ما زلت أذكر

عز الدين سليمان

ما زلتُ أذكرُ
حينما كانت تفتّشُ في كروم التين خائفةً
تنادي: يا ولدْ
أمّي.. وكانت تحمل الزعرورَ والسمّاقَ
والزّوفى إليّ
أمّي التي كانت
إذا ما حرّكتْ شَعري نُسيماتٌ
تخبّئني وراء جفونها خوفاً عليّ
كانت تقول لكلّ نبع عاشق
ولدي سيصبح شاعراً
لا ينفع الدنيا بشيْ
أمي التي كانت تعلّمني الصعودَ
إلى عناقيد الجبلْ
وإذا شكوتُ الجوعَ تأتيني بخبز
لم يكن خبزاً
ولا أرضى، فتشبعني قُبَلْ
وإذا مللتُ من الحنان
ترشّ كالغيم الحنانَ، ولا تملّ
في كلّ يوم كنت أكبرُ مرّتين
فهل كبرتُ على عجل؟!
في كلّ صبح كنتُ أزرعُ شتلة الآمال
أسقيها، وأحميها من الريح الغبيّةِ
في المساء
تمرّ قافلةٌ من الأوجاع
تعبر فوق أشلاء الأملْ
ها جئتُ مسكوناً بأغنيتين
من حبق وفلّ
ها جئتُ من تلك الليالي الخالداتِ
ولم أزلْ
متسربلاً بطفولتي
هل كنتُ أحملها كما النحل
الذي يأتي من الغاباتِ
يحمل في جناحيه العسل؟
من يومها
وأنا أفتّش في فضاءات البلدْ
وأصيحُ: هل روحٌ أغازلها؟

ولكنْ ما لقيتُ سوى جسدْ عند روحي

ناديتُ: من منكم ـ أهَيْلَ الأرض!! ـ وردةً أو غيمة؟

يزرع فوق قبري فسمعتُ صوتاً كان يشبه صوت أمي: لا أحدْ

❑❑

قيثارة النار

ماجد الخطاب

هيهاتَ أنساكِ يا شمسي ويا قمري
ويا حكاية إبحاري بلا جزر
يا جدول الماء في صحراء أسئلتي
يا خبرة الصيف فيما طاب من ثمر
يا لون أغنيةٍ كوّنت أحرفها
من لون عينيك في عمر من الضّجر
يا وردةٌ أرهق البستانُ رغبتها
فسرّبتْ عطرها في كلّ منحدر
لأجل عينيك أختار المدى وطناً
وإن توهمتِ أني غيرُ مقتدر
وأرسم الريح موالاً على شفتي
لكي تكوني حديث الريح والمطر
وأملأ الأرضَ أخباراً عن امرأةٍ
منها تعلّم قلبي حكمة الشجر

عن نجمة وشوشتْ روحي على عجلٍ
وأمطرتْنيَ بالياقوتِ والدّرر
وربما عدتُ يوماً حاملاً وجعي
نهراً من الورد والأحزان فانتظري
وربما جئتُ أبكي مثل زنبقة
على جوانح طير قبلُ لم يطر

= = =

لا تبحثي عن كلام للعتاب فما
بمعجم الآن والحرمان من خبر
آتٍ بكل جنوني والربيعُ معي
فأجلي لثوانٍ موعدَ السفر

❑❑

محاولات لارتكاب العشق

علي جمعة الكعـود

(مقدمة)

عندما
يقتلني العشقُ
أوارى بالقصائدْ
تنبت الأزهارُ
في روحي...
يبوح الدمُ
للشعر بأسراري
ويحظى
مصرفُ القلب
بأشواقي
ولا أجني الفوائدْ
أتملـّى
شهقـــةَ الروحِ
ودمعاً
موسقـتـْـهُ لهفةُ الشوقِ
وغنـّتـْهُ الوسائدْ
أتخطـّى
حاجزَ الوقتِ
إذا سُلـّتْ سيوفُ الهجرِ
أوْ هـدّدني الخوفُ
وأرتـْني المكائدْ

(محاولة أولى)

توْسـِعُنـي حبّاً
بسياط أنوثتها...
تشعلُ جسدي
بالشوقِ
وتذروهُ رماداً
وتمثـّلُ
في جثة روحي ...
تعصرني
بكؤوسِ يديها ...
أرشفـُها

بالشِعرِ فترشقني بالحبِّ
وتعبرني جسراً
ممتداً
من مرمرِ عينيها
حتى شاطئ رمقي
وتعمّدني بطهارتها...
تجعلني قدّيساً
في معبد فتنتها
توَسِعُني حبّا
بسياط أنوثتها...

وتطهّـرني
جرحاً ينزف ولـهـاً
وتكمّدني
بذراعيها...
تطـلقـني
قمراً في كوكبها
وتصوّب نحوي
نيرانَ غوايتها ...
تقطعني وعداً
في ذروة فورتها
وتنامُ
على عشب يديَّ
وتحلمُ
بالآتي من حبٍّ
يتدفّـقُ
من شلال الوجدِ....

يصبُّ
حثيثاً في أوردتي
ويبلُّ عروقي
بعد تيبّسها

(محاولة ثانية)

سأرمي
عليكِ يمينَ الغرامْ
أعيدُ
مؤخّر حبّي ...
أقدّ مهُ لكِ
عربون صدقٍ ...
أناشدُ
كلَّ شهود الهوى
وأترجمُ
عشقي لكل اللغاتِ....
أوقّعُ
ألفَ معاهدةٍ
بين قلبي وقلبك....
أطـلقُ
من قفص الروحِ
كلَّ طيور الخصامْ
سأشعلُ بالحبِّ نارك ...
أجعلُها
نار بردٍ عليكِ
ونار سلامْ
أسجّـلُ

باسمكِ كلّ الورود
التي وُلدتْ
والتي سوف تُولـَدُ
من رحم الحبّ ...
أصنعُ
من عطرها جدولاً
لروافد حبّكِ
أسقيكِ منها كؤوسَ
مُـدامْ
سأجعلُ
مَهركِ غيمة شعرٍ
وأشجارَ بوحٍ
ونهر هيامْ
سأرمي
عليكِ يميناً
بأنّي
سأبقى أحبّكِ
حتى
تجفّ عروقُ الكلامْ

(محاولة ثالثة)

أنا لم أؤمّنْ
على خافقي
فاحجزيهِ
وبيعي دمي
قطرةً.. قطرةً
في مزاد هواكِ
خذي
كلّ محتويات الفؤادِ
اطبعيْ
شفتيكِ على بابهِ...
شمّعيهِ بحسنكِ...
رشّي
عليهِ شذاكِ
سأرهنُ شِعري
وديعة حبٍّ
إذا لم أوفّ
جمالكِ ديناً
يطوّقُ روحي
وأرخصُ
عمري أمام غلاكِ
أنا لم أؤمّنْ
على خافقي
فاحجزيهِ
ملاكيْ
ضعي
كلّ شوقي
(بقاصة) حبّكِ
برهان عشقٍ
وخطّي
بعينيكِ صكّ امتلاكيْ

(محاولة رابعة)

ادخلي
معبدَ القلب ...
صلـّيْ
على بابهِ ركعتينْ

ثمّ رشّي بخوراً
على كلّ زاويةٍ
واحفظي الحبَّ من كلّ عينْ
طهّري الروحَ
واتّخذي
لهوانا مزاراً
وفي غفلةٍ
من خُطى عاذ لٍ
أوقدي شمعتينْ
زمّليني بحبّكِ
كيلا أصابَ بحمّى الفراق ...
أعيديْ
فؤادي كما كانَ
من سنتينْ
ادخلي
معبدَ القلب
والتصقي بالجدار
وبوحي بذنبكِ
وامحيْ
عهودَ فراقٍ وبَيْنْ
هدهدي القلب...
هزّي
سريري كطفلٍ
لتورقَ روحي
ويزهر حبّكِ شعراً
على دفتر الشفتينْ
ندّي بالنوى ...
اعتصمي
وادْخلي
معبدَ القلب طاهرةً
وازرعي
وردتينْ

....

(محاولة خامسة)

إنْ متّ يوماً
فاقرئي شعراً
على روحي
وخطّي فوق قبري:
مات غمّاً
واندبي
عمرًا قضيتُ ولم أجدْ
فرحاً يبدّدُ كربتي...
رشّي القصائد
فوق جثماني
لعلّي
استعيدُ حكايةً مرّتْ
ولم أعثرْ عليها
في دواويني الأخيرة...
مزّقي كفني
لكي يتنفّسَ الجسدُ الصموتُ
وحاوري قلبي
لعلّ الموتَ
أورثَهُ الحقائقَ
بعدما أفنى من الخفقان دهرًا
وهو يلهثُ
في حياةٍ
لا تكفُّ عن الأسى ...

قصّي
جديلتكِ الوحيدةَ
وانصبيها
عند رأس القبر
شاهدةً
على حجم الظلام بداخلي
وضعي وروداً عند قبري
علّـني
أتذكرُ الميلادَ ...
بوحي للتراب
بكلّ ما ملكتْ يداكِ
وزمّلي وجعي
أميطي الليل
عن روحي قليلاً
واكتبي
في دفتر الأيام
ملحمةً عن الموتى
ولا تتجاهلي ميّتاً
سقتْهُ حياتهُ ألماً
فلم يسكرْ
سوى بالموت...
أرّقهُ
انتظارُ قصيدةٍ
فرّتْ
من التاريخ...
أغوتْ قلبهُ
امرأةٌ
فباح بسرّهِ للقبر...
لا تدّعي
سواكِ لحفل تأبيني ...
دعيني
في مهبّ الموتِ
مختزلاً تفاصيل الحياة
وآبقاً
أشكو خطيئة آدمٍ
قذفتْ بهِ
تفاحةٌ نحو الحضيض
لأرتمي
في القبر تلو القبرِ
حتى يستمرَّ
مسلسلُ الأوجاع...
كـفّـي
عن مناداتي كإنسانٍ
أقضَّ الدهرُ سيرتهُ
فصاغَ قصيدةً بكماءَ ...
عودي بي
إلى رحم الأمومةِ
نطفةً
أوْ فاتركيني
في ظلام القبر
مفجوعاً
أخطُّ بدايتي
بنهايتي...
....

(محاولة سادسة)

تيمّمتُ بالشوق
حين جفّتْـنـي
ورحـتُ
أرتّـل عشقي
صلاةً ....

أبايعُ دمعي
ليخـْـلفني
في إمارة حزني...
أشيـّـــدُ
من ذهب الشــعر
قصراً من الصبر.....
أنقشُ
شوقي على بابه
ليصير مزاراً......
أطعـّمُ قلــبي .....
أرصـّعه بالتميمة
كي لا يُصـــابَ
بعــدوى الــهوى
مــن جــديـد ....
وأبحــثُ
فــي لهـفة
عن مفاتيح صبري
....

(محاولة سابعة)

وضعتُ
عـُـصِيـّ الهجْر
في عجلاتِ قلبي
بعد حبٍّ دامَ زنبقتين
من عمر الهوى ...
كسرتُ
قواعدَ مهجتي...
خرجتُ على القاموس
وارتكبتُ
لغاتٍ لستُ أفهمها ...
رمتـْني
في غياهبِ حسرتي
وتوهـّمتـْني
زيـْرَ عشق
لا يـُشقّ لــهُ قصيدٌ ...
أجّجتْ ناري
ودارتْ حول نفسي
كي أظلّ أسيرها...
وضعتُ
عـُـصِيـّ الهجْر
وامتشقتْ جمالاً...
راودتـْني
ثمّ كفتْ كي تـُزيدَ صبابتي
واستعبدتـْني ...
لملمتْ أوراقها عن غصن
روحي ...
خلـّقتـْني عارياً
إلا من الأمل الجريح ...
تصاغرتْ
نفسي إليّ
كأنني
ملكٌ أُطيحَ بملكه ...
وتباعدتْ ...
نسفتْ خلايا الروح
وانتظرتْ

مرورَ جنازتي ...
....

(محاولة ثامنة)

جمالُكِ أسرى
بحبـّكِ قلباً
على ثلـّةٍ من جراحٍ
عرَجْ
ولقّنَهُ الحبّ
كلّ دروس عذابكِ
ليلاً
وحين الصباحُ انبلجْ
تذكّرَ
أنـّهُ كابوسُ حبٍّ
وعاشَ تفاصيلهُ
في حرجْ
جمالُكِ أسرى
بقلبيَ حبّاً
تسلـّلَ نحو الشعابِ
وبين الزوايا
خيوطاً نسجْ
فقاومَ قلبي
وأودَعهُ الحبُ سجناً
جميلاً
فأضربَ عن نفسهِ
واختلجْ
وحبـّكِ
راح يفتـّشُ عن حججِ
ليثبّـتَ أقدارهُ
فتعرّتْ
جميعُ الحججْ
وعند ضفاف دمي
خفقتْ
كلُّ راياتهِ
وأقرّتْ
لهُ بالولاء المُهجْ
وألغى
دساتير عمري
وأعلنَ
دستورهُ في غنجْ
صبرتُ لـتـُفـرجَ
لكنّ صبري
أضاعَ
مفاتيحَ ذاك الفرجْ
....

(محاولة تاسعة)

هي النفسُ
أمّارة بالفراقِ
فكيف أواصلُ سيري
على درب حبّـكِ
والخصبُ
غادرَ كلّ فصول حياتي
وما من مراعٍ
لترتعَ فيها

خِرافُ هواكِ
تكسّرَ نايي
بوجه النسيم الذي
صارَ ريحاً
وراحتْ
مزاميرُ بُعدكِ
تطلقُ حزني
فترقص
في قسوةِ النبح روحي
وتعلنُ أنّي
اهترأتُ من الشوق....
يا ليتَ كنتُ ترابا
وتذرو الرياحُ
بقاياي ...
يا وجعاً مزمناً
يتسللُ
في كلّ شوقٍ
إلى حجرةَ الروح ...
يمطرها
بوبيل العذابِ
ويتركها
عرضةً للحداد
هي النفسُ
أمّارة
بالمزيد من الحزنِ
فاحتفلي
بانطفاء الشموعِ
وذوبي
بحبٍّ
تعثّـــرَ في طرقات الوداع
....

(محاولة أخيرة)

دوماً تقتُلني
عن سابق عشقٍ وترصّـدْ
وإذا انتصفَ الشوقُ
تؤوبُ
إلى وكنات الروحِ
وتكسرُ
بابَ فؤادي الموصَـدْ
. . .
حين لقائي
سألقنُها الحبَّ...
أعبّدُ
طرق الروحِ
لتأتي
حاملةً (إكسيرَ) بقائي

□□

أبو فراس الحمداني
عَشِقَ السيفَ واختار التحدي

حسان الصاري

عشقتَ السيفَ والأسْدَ الرجالا وكنت بصفحة الأمجاد خالا
عشقتَ السيفَ واخترتَ التحدي فصرتَ لكلِّ معركةٍ مثالا
وهل يُتمّ يضير وأنت ليثٌ تأبّى أن يفرَّ وأن يُنالا
ولولا صحبة خذلوكَ جبناً وفروا تاركين لك الصيالا
وسهمٌ ظلَّ راميهِ بعيداً مخافة أن توسّده الرمالا
لفرّقتَ الجموعَ ولو تداعوا وسدوا الأفقَ وادّرعوا النّصالا
ولكنَّ المصائبَ حين تأتي تشلُّ العزمَ والهمَمَ الثقالا
أسرتَ ومن يقول الأسرُ عارٌ وألفٌ ينصبون لك الحبال
أسيرَ الروم والنسيانُ أسرٌ وسبْعًا عشتَها كانت طِوالا

**

ألا يفديك من كان المفدّى ويزرع دربَ خرشنةٍ رجالا
فقد طال الإسارُ على المجلّي وطال الصبرُ والتغريبُ طالا

لقد أمّلتَ أن يأتي عليٌّ ويقترع المعاقلَ والجبالا
ويفتح سجنكَ المرصودَ غصباً بجيش يزحم الدنيا قتالا
تأخّر يا أسيرَ الروم فتحٌ وشُوغل عنك من سنَّ النزالا
فحول السيفِ حسادٌ تمنوا غيابَك بعدما ضاقوا احتمالا
زرعتَ الخوفَ في قلب المداجي وعرَّيتَ المضلّلَ والضّلالا
فشعرُكَ والعمومة والتفاني رماحٌ في صدورهم تتالى
فإن قالوا رميتهم بشعر كماء المزن صيّبُهُ توالى
وإنْ حملوا أريتهم المنايا على كفيكَ مسرعة عجالا
وحولك من علوج الروم جمعٌ تحامى السيفَ واختارَ العِقالا
وإنْ نُسيوا تُشيرُ لك المعالي بكفٍّ ليس نحصيها فعالا
يعزُّ على الزمان أبا فراس يراك بمحنةٍ حتى تُزالا
فهات الشعرَ يا تِرْبَ القوافي وعاتبْ لائماً قطع الوصالا
وذكّرْ من رماك بلا فداءٍ بأنّكَ لم تجدْ عنه انشغالا

**

عزاءُ الشعر أنك لم تدعْهُ فجاء إليكَ يمتثل امتثالا
نسافرْ بين أبحره ودعْنا نجدْ بدراً بمحبسه تلالا
ومثلك لا يُلام على التأسّي ومن كالشعر يختصر المقالا
فقد أسكرتنا بالشعر حتى نسينا كلَّ من قالوا وقالا
فهذا الشعرُ صاحبُكَ المؤاخي وأهلك إن تُردْ في الأسر آلا
لئنْ أسر العدوُّ أبا فراس وشدَّ عليه ما شاء الحيالا

فقد ملك القلوبَ بشعر أسْرِ تردده الأيامُ والثكالى
فريدٌ مثلُ صاحبه حزينٌ يزيد مجامرَ القلبِ اشتعالا
يزور القلبَ لا يخشى رقيباً كما دمعٌ على الخدين سالا
لئنْ ظلِمِ الأسيرُ وطال أسْرٌ وغُيِّبَ فارسٌ عشق النّضالا
سيخرج من عرين الأسر ليثٌ كما صقرٌ على الأرباض جالا
فقد طالت على العاني الليالي وليلُ الأسر لا يرضى الزوالا

**

ولمّا لم يجدْ إلا التحدي تحامل واقفاً ومشى اختيالا
وأزمع أن يفرَّ فقد أتاه من الأنباء أقساها احتمالا
فقد ماتت بمنبجَ من يراها هلالاً كلما افتقد الهلالا
لقد رُدَّت عن الأبواب خجلى وسيفُ الدولة المفديُّ غالى
وهل أمٌّ كأمِّ أبي فراسٍ يُردُّ بوجهها ويُقال لالا
بفقد الأم لن يبقى لحرثٍ عيالٌ بعدما حُرِم العيالا
سوى بنتٍ ستبكيه بدمع تحجَّر لن يطاوعها انهمالا

**

وجاد الوعدُ والحرّاسُ غفْلٌ وأهل الحصن أكثرهم ثمالى
على حذر رقى وازداد قرباً فحمحم أشهبٌ عرف الخيالا
جوادٌ مثلُ صاحبه كريمٌ تطامن بعدما سمع المقالا
لئنْ أسروا جوادَ أبي فراسٍ فما أسروا الوفاءَ ولا الخِصالا
علا ظهرَ الأصيل أبو فراسٍ وحفّزه وحلَّ له العِقالا

بوثبة ضيغم سقطا بعيداً ... وجندُ الحصن فوّقتِ النّبالا
ولولا الماءُ والقدرُ المواتي ... وحنكة فارس بالجسم مالا
لحُطّم فارسٌ وكبا جوادٌ ... وغاصا مثلما ترمي الثقالا
حمى ماءُ الفراتِ أبا فراس ... وضمّ بموجه العاتي الرّجالا
وسايرتِ الضفافُ أبا فراس ... إلى أن قيّض الشطُّ انتقالا
وشدَّ إلى الجنوبِ ولم ترعْهُ ... مشاعلُ تشعل الدنيا شمالا
وشقَّ الدربَ والروحُ استعادتْ ... فتوتها وطوّعتِ المحالا
فلا منٌّ هناك ولا فداءٌ ... ولكنَّ الأسيرَ سما فطالا

**

إلى أين المسيرُ أبا فراس ... وعند السيف قد تلقى وصالا
إلى حلبٍ، وهل دربٌ سواها ... وهل في غيرها تجد الظلالا
بقلعة سيفها رُبيتَ طفلاً ... وتحت لوائه خضت القتالا
ستلقى ألف ترحابٍ وحبٍّ ... وتلقى كلَّ من حسدوا خبالى
برغم الحاسدين حللتَ أهلاً ... ورغم الجاحدين سعدت حالا
فعانقْ يا أسيرَ الروم سيفاً ... ودعْ عتْباً سيورثك الملالا
فقد رضيَ الأميرُ وطاب نفساً ... وعاد الماءُ بينكما زلالا
وولاّك السّماوة والنواحي ... وأصفاك المودّة واستمالا
فمنذ اليوم أنت أميرُ حمص ... فشدَّ إلى مرابعها الرّحالا
وقلْ للدهر عاد أبو فراس ... يكيل لكلّ من كالوا وكالا

**

وهل يصفو الزمانُ وكيف يصفو وحادي الموتِ لم يترك مجالا
عليٌّ مات واستقوى غلامٌ بإرثِ أبيه والميزانُ مالا
تنكَّر للقرابةِ لم يَصُنْها ولم يحفظْ بها عمًّا وخالا
وأوغر صدرَه والحكمُ يغوي رجيمٌ في صراع الأهل جالا
وأغلق كلَّ بابٍ للتصافي ومات الودُّ والصلحُ استحالا
وجيَّش للقتال أبو المعالي زحوفاً سدَّتِ الدنيا شِمالا
وأمَّر قرغويهُ على السرايا فأسرف في عداوته وغالى
وجنَّد كلَّ مأجور زنيم وأغرى كلَّ من عشق الضلالا
وفي (صددٍ) تبدَّلتِ الأماني وحادي الموتِ فوق الجيش صالا
تجندل في اللقاء أبو فراس وخرَّ الليثُ يفترسُ الرمالا
وغودرسيدُ الفرسان شلواً على عينيه أسئلة تتالى
ألا قبرٌ أريح به همومي ألا دمعٌ إذا أرديتُ سالا
ألا بنتٌ تكفنني بثوبي تقول الوحشُ أرحمكم قتالا
تنادي خلف أستارٍ وحُجْبٍ وتخمش خدَّها وتصيح لالا
قضى زينُ الشبابِ أبو فراس غريباً أوحداً لم يلق آلا

**

وقطَّع رأسَه بيدي أجير وضيع من مروءته استقالا
وألقاه أمام أبي المعالي فزاد الرأسُ مقطوعاً جمالا
وأسدلت الستارةُ واستراحت نفوسٌ حرَّةٌ كرُمت فعالا
وأطفئ من بني حمدانَ بدرٌ إذا غمَّ الظلامُ بدا هلالا

سيذكرك الرجالُ أبا فراس إذا ما الدهرُ بالأحرار مالا
فأنت العزمُ في زمن التردي وأنت السيفُ إنْ راموا نِزالا
ستُذكر كلما عزَّ التحدي لتشهد أننا كنَّا رجالا
شبابُك والبطولة والسَّجايا وعزمٌ منك ألبسها جلالا
هي الإرثُ الذي عشناه كبراً ومجداً خالداً يأبى الزوالا
ستبقى ولثمتْ من سلَّ سيفاً على أهليه واستنَّ النكالا
وسلّم طائعاً أرضاً وعرضاً وأورثنا القطيعة والوبالا
وجرَّ على عروبتنا الدواهي فعمَّ اليتْمُ وازداد الثكالى
يميناً لن نسلّم للأعادي ولو نصبوا المشانقَ والحبالا
ففينا من صمودِ أبي فراس دمٌ يزداد ـ ما سفكوا ـ انسيالا

□□

تداعيات

محمود نون



إلى سيزيف*

السفحُ أقصرُ من الحنينْ،
وأنتَ في السعي تصعّدُ الخُطى
تكادُ أن تصادرَ الزمانَ والكمينْ.
والصخرةُ العمياءُ والكدحُ يضيئان الرجاءْ
والقمّة الخضراءَ،
والسّماءْ؛
فلا تقطّبِ الجبينْ

فأنتَ في السفح أنيسُ الإلهْ
على يديكَ تُولدُ الحياةْ
وتقبضُ الذاتُ على الوجودْ؛
فادفعْ بها،
فالسرُّ في متاعبِ الصعودْ
في صيحةِ الإنسان في المتاهْ،
في فرحةِ الإلهْ
إذْ أصبحَ الإنسانُ في مداهْ.

الزمن

هو الزمنْ،
يتركنا للريح حتى لا نصابَ بالعَفَنْ؛
يتركنا،
وفي الطريق غفوةٌ تبيعُنا بلا ثمنْ.
هو الزمنْ،
يسبقنا
يشغلنا
يعيدنا إلى الوسنْ،
فكلّما غاب نهارٌ نسّجَ الغروبُ رحلة التراب،

---

* بطل أسطوري، حكمت عليه الآلهة "بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية". فقد ظن الآلهة "لسبب معقول أنه ليس هناك عقاباً أبشع من العمل التافه الذي لا أمل منه". ويرى كامو أن "الصراع نفسه نحو الأعالي يكفي ليملأ قلب الإنسان" وأنّ "على المرء أن يتصوّر سيزيف سعيدا".

راجع: أسطورة سيزيف، ألبير كامو، ترجمة أنيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيروت. ١٩٧٩، ص ١٣٨ وما بعدها.

والترابُ رحلة الكفنْ.

رحلة بلا فصول

هيفاءُ غادرتْ منابرَ الحقولْ
في خصرها النجمُ وضوءُه الخجولْ،
تحوزها قبائلُ الرعاةْ،
والريحُ، والرماحُ، والدعاةْ.
رأيتها تبكي الحروفْ
وتنشرُ الحبرَ على نوافذِ الحياةْ،
وتسألُ الزمانَ عن مواسم الضجيج والطبولْ،
وعن بواطن الرمالْ،
وتشابهِ الفصولْ.
تبكي، ووجهُها حديقةٌ تغيبْ
تقولُ لي: يا وجهيَ الغريبْ
بعد صبيحةِ أراكْ!
وأغلقتْ من خلفها الحقولْ،
(والليلُ في مملكةِ الرمل زمائهُ يطولْ،
العمرُ فيهِ رحلةٌ بلا فصولْ
السندبادُ فيهِ ماتْ
تنازعتْ رفاته الرفاتْ
في بَيْعةٍ وغابْ).
ناديتُ في الترابْ:
ماذا يدورُ داخل الحبرِ؟
وماذا يستريحُ خارجَ الكتابْ؟
مدائنُ الصدى يحوزُ سورَها الحراسْ،
والليلُ بعد ألف عامٍ لن يعيدَ نجمة الخلاصْ؛
فآهِ ثمّ آهْ
من الظلام، من دعاةِ الأمس، والنعاسْ،
من قفلةِ الأبوابْ
وغابةِ الحرابْ
وغفوةِ الحروفِ في الدواةْ!

□□

شرفات الحنين

محمد وحيد علي

ألمُّ جبال الحنين
وحيداً
ولا أفتحُ الريحَ
للمارقينْ...
ألمُّ البكاءَ الطويلَ
وأجعلهُ جدولاً من لآلئَ
كي يعبرَ العاشقونَ
سهولَ الهوى
وينامُوا على شرفاتِ اليقينْ....
وها حلمي،
يشبهُ الغيمَ
يشبهُ طيرَ الفلاةِ
وزوَّادة العاشقينْ...
أعدُّ الهوى
وردةً
في البراري
أعدُّ ظلالَ المساءِ
نجوماً
لكي يبدأ الليلُ
أنشودةَ اليائسينْ.....
أضمُّ إلى النهرِ روحي
ليرفعَ هامتهُ
ويقبّلَ أطيارَكِ
السارحة....
أضمُّ إلى النهرِ
أشجارَكِ الباسقاتِ
تهمهمُ أسرارها الصادحة....
فيرفعني وجهكِ الساحليُّ
إلى قمَّةِ الحالمينْ....
وها حلمي،
كالطيورِ التي عبرتْ
في الليالي
وطارتْ بأسرارنا
نحو زيتونةِ العارفينْ....
أنا في الرياح
قناديلُ صوتكِ
والليلُ لم ينتصفْ
في مدى القلبِ
والفجرُ دقَّ حنيناً
قديماً
على بابنا
فانجرحْنا بتنهيدتينْ!....

أنا في الترابِ
ولمْ أستطعْ
أن أجرَّ معي الأرضَ
كي تستوي
تحتَ وردكِ
لم أستطعْ أن أضيءَ المدى
أو أبدِّلَ هذا الخرابَ
بأغرودةِ التائهينْ!.....
وقلبي الذي في الترابِ
استطالَ
وأينعَ رمّانةً
في الغروبِ
لتبقى الشقائقُ
أسيانةً
في السنينْ!....
في البحرُ في دمنا
ومن دمنا البحرُ
أنشودةُ العالمينْ....
فلا الموجُ يأتي
ولا الطّيرُ تأتي
تظلُّ الرؤى
كالرياح
وتبقى المسافاتُ ولهى،
تلوّحُ توّاقةً للسّفينْ!!.....

❑❑

فرس من القمح المذهب

توفيق أحمد

متبرِّئاً من ملح جسمك جئتُ أروي قصتي للحبر
كم في اليوم أو في الشهر
يَملحُ نهدُكِ المحنيُّ صوبَ مواقدِ اللذّاتِ
أرهقكِ اصطباري
كيف يا فرساً من القمح المذهّبِ، جئتِ،
هل نفذ الحنينُ إلى ملاعبكِ القصيَّةِ كلّها
أم ريحُكِ ارتطمت بما يعطي الخصوبة وجهها الأجدى
دعي هذي الخواطر تحتفي برعافها
وعليكِ أن تصغي لقول حمامةٍ
طارت إلى الماضي القريب تقولُ:
قالوا: بدّلت في اليوم حالين:
بتختيها، وشخصيها، وداريها
ارفعيني ـ لو يشاء العزمُ ـ
نحو تخومكِ الصغرى
اخذليني كي يزيدَ رصيدُ أوهامي الجميلةِ
لستُ ممن يلعنونَ عباءةَ الليل الرخيصة
إذ يضجُّ الضوءُ فوقَ رؤوسنا بسوادِهِ
أنا قبلُ ما اكتشفت قراءاتي غواية ذلكَ الجسد الرماديّ،
اكشفيني إنّها ذاتي النحيلةْ

مُرِّغت بجدار مدرستي
فصرتُ حصانَ رغبتك الرخيِّ،
وصرتِ ملحمةً رأت جُنّازها
ويداً تلوِّح في جَسَد.
هل تذكرينَ حديثنا:
أسَميتِ ذاكَ الغزوَ فتحاً،
ثمَّ أسندتِ المقالَ لقائلٍ بُهرت بكذبتِهِ الصحائفُ؛
كنتُ قد أسميتُ هذا الفتحَ غزواً
ثمَّ أسندتُ المقالَ لحكمةٍ ليست من الماضي
ولكن صغتها من مُرِّ تجربتي:
فليس لقابعٍ في العتم في قمرٍ سَنَد
هَجَمَت نساؤُكِ في أنوثتِكِ الجديدةِ
من رأى غيري اندلاقَ المعبر الورديِّ
صوبَ دلالِهِ الأوّل

حَطّت عصافيرُ اعترافِكِ
فاكتبي هذا اعترافي:
ربّما يلدُ البشائرَ موتنا المُهمَل.
متعثّرٌ قولُ المغنّي
رتبي لغة الحفاوةِ

لا تخافي ثورة المرجل
سنظنُّ في يدنا المفاتيحُ
اهدئي، ونظنُّ أنَّ طريقنا مُقفل
يَمَّمتُ قلبي شَطر فتنتها،
وكانت يممت صوبي رواجَ دلالها،
فحملتُ قنديلين فوقَ يديَّ.
أبحثُ حولها عن أيِّ مندسٍّ يُهينُ ظلالها.
متوحشاً كان الجدالُ
وغارقاً بضبابه وضبابه كان المقالُ
وكانتِ الأنثى على عتباتِ جوع البئر يركلها الرجالُ
وأخذتها؛ لكن إلى غديَ المحاصَر
صغتُ من إرباكها كوخاً
ليؤويني إلى ثقتي بما لا ينبغي
غيبي إذاً
وتعطري بضبابيَ الغافي
البسيني رعشة
من جمركِ المخمل
فأنا جميلٌ..
إن تغيبي في يديَّ نكونُ أجمل
غيبي إذاً
فلربما من وقفةٍ أزليةٍ المعنى
سنعلمُ كيفَ نرحَل.

□□

طاهرة

أحمد علي محمد

خرج من بين الأزقة الملتوية قبل تباشير ضوء الصباح بنحو ساعة من الزّمن، تاركاً كوفيتهُ تتدلى على كتفيه كيفما اتفق، وعندما انتهت به الطريق إلى قسم الشرطة الجنوبي، لم يخامره أدنى شكّ أنّ رئيس القسم لن يتزحزح عن سريره قبل الساعة الثامنة صباحاً، وفي قرارة نفسه شعورٌ يحفزّهُ إلى مضاعفة الخُطى للاحتماء بأحد العساكر، خوفاً من الرجال الثلاثة الذين تعقبوه إثر صراخ عنيف تصاعد من داره بُعيد الفجر، وكان صوت زوجته طاهرة لا يزال يرنّ في أذنه وهي تقول: أرجوك لا تقتله لا تقتله...

وقف شرطي طويل القامة في المحرس قبالة البوابة الرئيسية للقسم، وكان الوسن يثقل جفنيه، فلم يملك بين الحين والآخر إلا أن يفرك عينيه المثقلتين بالنعاس، تاركاً لفمه الواسع حرية التثاؤب دونما جهد يبذله لرفع يده لتغطية جانب منه، وقف عزام شبه ملاصق لجنب الشرطي الأيسر، متكئاً على حافة المحرس وهو يهمس بأذنه:

ـ أنا بعرضك يا حضرة الشرطي أريد أن أدخل إلى القسم. نظر إليه الشرطي بشيء من الاستخفاف ثم قال:

ـ معك سيجارة؟

ـ أنا لا أدخن.

ـ إذن انصرف لحين بدء الدوام.

ـ ولكني قتلت رجلاً، وثمة من يلاحقني، وأنا أريد أن أسجل اعترافي.

ـ ها.. قتلتَ رجلاً!، من هو؟

ـ أريد مقابلة رئيس المخفر، الأمر خطير جداً.

ـ طيب، طيب، تعال معي.

دخل عزام بحماية الشرطي إلى غرفة رئيس القسم الذي لفَّ نفسه ببطانية ثخينة، وما إن وقعت عيناه عليه حتى ارتمى عند قدميه متوسلاً:

ـ أرجوك يا سيدي أريد أن اعترف بكلّ شيء وبسرعة حتى يرتاح ضميري، أريد أن آخذ جزائي، أنا لا أطلب الرحمة، أريد العدل.

نهض المساعد عبد المولى من فراشه متثاقلاً، وفي نبرة صوته احتجاج واضح:

ـ ألا تستطيع أن تنتظر حتى يبدأ الدوام يا أخانا، ثم من قال لك إننا مستعدون لسماع اعترافاتك، هل اشتكى عليك أحد؟

ـ لا ولكن زوجي انفجرت بالصراخ عندما قتلته، وقد تهافت على صراخها عدد من الرجال، مما جعلني أهرب إلى القسم.

ـ قتلتَ منْ؟ هل أنت مجنون؟

ـ والله يا سيدي المساعد قتلته بيديَّ هاتين، لقد ضربته بآنية الزّهر الفخارية على رأسه، فرأيت مخه ينفجر كما تنفجر أسطوانة الغاز، صدقني.

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله، صرخ رئيس القسم بأعلى صوته، يا شرطي نظير هات دفتر التحقيق بسرعة.

جلس المساعد وراء طاولته، وعلى يمينه الشرطي نظير، بينما تسمَّرَ عزام أمامه وهو يهوي بالجزء الأعلى من جسده باتجاه الطاولة من دون أن يجرؤ على ملامسة طرفها بيديه، منتظراً أوامر المساعد في بدء التحقيق.

قال رئيس المخفر:

ـ ما اسمك الكامل؟

ـ عزام فتحي عزام؟

ـ تاريخ ومكان الولادة؟

ـ لا أدري بالضبط متى كانت ولادتي يا سيدي، فأنا كما تقول أمي مكتوم.. وقريتي بعيدة، أعني التي ولدتُ فيها، اسمها أم المداميك.

ـ أين تسكن الآن؟

ـ في حي العاصمة الجنوبي، في بيت اشتراه والد زوجتي رحمه الله، وكتبه باسمها.

ـ ماذا تعمل؟

ـ أبتاع البالة، أدور في أيام العطل على الحارات وأشتري الألبسة المستعملة، وأعرضها للبيع في المحل بقية أيام الأسبوع؟

ـ المحل ملكٌ لك؟

ـ لا، اشتراه والد زوجتي، رحمه الله، وكتبه باسمها.

ـ هل لديك ممتلكات أخرى؟

ـ نعم شاحنة صغيرة من نوع هوندا.

ـ هل هي ملك لك؟

ـ لا، اشتراها والد زوجتي، رحمه الله، وكتبها باسمها.

ـ هل لديك أولاد؟

ـ لا، لم يرزقني الله أولاداً، ولكن والد زوجتي، رحمه الله،... قاطعه رئيس القسم قائلاً:

ـ لا تقل لي إنه اشترى لك أولاداً وسجلهم باسم زوجتك.

ـ لا يا سيدي، ولكنّه لم يزوجني ابنته بصورة كاملة.

فغرَ رئيسُ القسم فمَهُ المتسع مستغرباً، تاركاً رأسه يتدلى حتّى أوشك أن يلامس الطاولة:

ـ ماذا قلت!؟ اقترب، أسمِعْني جيداً، لم يزوجك ابنته بصورة كاملة، كيف؟ اشرح لي بالتفصيل. التفت بحركة خاطفة إلى الشرطي نظير عن يمينه، قائلاً: توقف عن الكتابة، فقد بدأ صاحبنا يهلوس. ثم قال لعزام: هات ما عندك وبالتفصيل، فقال: عندما ذهبت لخطبة زوجتي من عمي أبي فؤاد، رحمه الله، قال لي: أنا لا أمانع في تزويجك الفتاة، ولكنّها بوصفها ابنتي الوحيدة لن أملكك كاملَ أمرها، ولسوف نكتب ذلك في صكّ الزواج. طلبت من عمي يومها أن يشرح لي مراده أكثر فقال:

كلامي يا عزام واضح، فأنا كما تعلم ربيت طاهرة على العزّ، وهي مدللة أكثر من إخوانها الخمسة الذكور، وعندي أموال كثيرة، ولن أترك أحداً يسلب حقي فيأخذ ابنتي مني بصورة نهائيةٍ بذريعة الزواج، إذ الأبناءُ كالعصافير عندما يكبرون يطيرون من أعشاش ذويهم ولا يعودون إليها، وأريد، وهذا من حقي، أن احتفظ بامتلاك نصف أمر ابنتي، فتمتلك أنت بموجب صكّ رسمي نصف أمرها وأنا أمتلك النّصف الثاني.

كنت قد أحببت طاهرة حباً عظيماً، وكانت تبادلني الحبّ نفسه، وإكراماً لها ما كان بوسعي أن أرفض طلب أبيها ولو أراد مال الدنيا كلّه مهراً لها، ولكنّه صعقني بطلبه هذا فحرتُ في الجواب، ولم أتفوه يومها بكلمة، وقفلت راجعاً إلى بيتي من دون أن أودّع أحداً من أهلها.

كنت أفقد صحتي يوماً بعد يوم، من شدة همي وفرط تفكيري بطاهرة، ولم يكن لي في الحياة أبٌ يرشدني، ولا أخ يعضدني في حلّ هذه المعضلة، كما أنّ أمي كانت امرأة مسنة خرفة، ولم يكن لي معينٌ سوى زوج أختي عبد الفتاح، وكان يعمل في مصنع للدهانات في أقصى المدينة، فذهبت إليه وطلبت منه النّصح، فقال لي بإيجاز: من أراد السّكر فلا يُشْغَلْ بعدّ القداح، إذا أعجبتك الفتاة، فلا تسل عن أي شيء، وأما طلبُ أبيها فهذا، فيما يبدو، اختبارٌ لك، صحيح أنّه طلب غريب، ولكنّه اختبار، صدقّني، يريد أن يعرف مدى تضحيتك، وعمق حبك لابنته.

عدتُ ثانيةً إلى بيت عمي أبي فؤاد مصمماً على طلب يدها، وامتلاك أمرها كاملاً، ولكنّه صدني، متذرعاً بأنْ لا وقتَ لديه حتّى يضيعه معي في المساومة، قال لي كلمة لم أنسها إلى اليوم: اسمع يا عزام، أنا لا أبيعك بندورة، حتّى تساومني، هذا زواج والزواج ميثاق وعقد، فإن أعجبك شرطي فأهلاً وسهلاً، وإلا فلا ترني وجهك بعد اليوم.

قلت في نفسي: قد يكون صحيحاً ما قاله صهري عبد الفتاح تمام الصحة، فما يدريني أنّ الرّجل يريد امتحاني ليس أكثر، وليس ببعيد أنه بمجرد قبولي الشرط سوف يتراجع تلقائياً عنه، وهو مبتسم، وقد يربتُ على كتفي قائلاً: حقاً لقد ربحتَ رجلاً جديراً بأن أزوجه ابنتي، ولكن المخيف في الأمر أنّ لهجته قد تصلّبت اليوم بصورة مضاعفة عمّا كانت عليه في المرة الماضية، لكن لا بأس، فمَنْ يلوم امرأً يريد أن يطمئن على ابنته الوحيدة. وما الضررُ إذا كانت هذه نيته أن أجاريه في طلبه معلناً موافقتي على الفور.

عاودت النّظر إلى وجه أبي فؤاد، وهو يشيح ببصره بعيداً عني، نافثاً من فمه دخاناً رمادياً كان قد رشفه من غليونه المفعم بالتبغ الفاخر، وقد غطت تلك السّحابة مسافة قصيرة كانت بيننا، فحرّكت يدي مبدداً بعضاً منها، لكي أرى انفراج أساريره، وهو يتلقى نبأ موافقتي على شرطه الصّعب، فقلت على الفور: أنا موافق على طلبك يا عمي من دون تحفظ.

تلقى عمي كلامي كمن تلقى هدية ثمينة، فاقترب مني قائلاً: لا تخف يا عزام لقد أصبحنا أهلاً، أعني أننا أصبحنا ستراً وغطاءً لبعضنا، وطالما أنك وافقت على شرطي، أرجو ألا يطلع عليه أحد، ولا سيما ابنتي طاهرة، حتى لا تفسد المودةُ بينكما، ولعلك أدركتَ يا عزام أني رجلٌ غيرُ مادي، فلم أسألك مثلاً من أية أسرة أنت وماذا تملك، وهذا معناه أنني لا أفتش عمّا يفتش عنه الآخرون، فكلّ ما أريده أن يكون بيننا ميثاق يضمن السّعادة لابنتي، وأظنك لن تخسر شيئاً في هذا الزواج.

يا سيدي الشرطي وافقت وتمت كتابة العقد، وتزوجنا وعشنا سعداء، وكان عمي يزورنا من حين لآخر وهو يحمل إلينا ما لذّ وطاب، فقد اشترى لنا بيتاً جميلاً ومحلاً وشاحنةً صغيرة كما أسلفت، وظلت الحياة باسمة لنا إلى أن توفي، رحمه الله، منذ شهر، وكنت قد شاركت مع زوجتي في جنازته ودفنه ثم عدنا إلى بيتنا بعد تمام أيام العزاء.

غير أنّ الذي حدث أنّ أخا زوجتي فؤاداً اتصل بي مؤخراً ليخبرني بأنّ أولاد المرحوم مزمعون على حصر الإرث وتوزيع التركة فيما بينهم، وقد لفت نظري إلى ما كان غير متوقع لديّ قائلاً: يا عزام أنت تعلم أنّ طاهرة من ممتلكات أبي، رحمه الله، وأذكرك أنّ ذلك قد دُوّن في صكك، وأنت أمضيت موافقاً عليه، وأن الأوان لتنفيذ وصية أبي، رحمه الله، بشأن ما تركه لنا، وأنا سأقرأ عليه الفقرة الخاصة بطاهرة: "يعود النصف المملوك من أمر طاهرة بعد وفاة أبيها للعجان سليمان اليوسف، وبإمكانه أن يستأنف وصايته على نصف أمرها من تاريخ الاطلاع على هذه الوصية".

لم أصدقْ ما سمعتُ، صرختُ بأعلى صوتي طاهرة تعالي واسمعي ما فعل بي والدك، لقد أوكل نصف أمرك للعجان سليمان اليوسف الصبي الأخرق أجير الفران "أبو عبده"، هل تصدقين!؟. قالت لي في هدوء لم أعهده من قبل: لم أكن أعلم أنّ أبي، رحمه الله، سيأخذ تساؤلاتي الهازلة على محمل الجد، كنت أسأله عابثة: لماذا يحظر على المرأة أن تتزوج رجلين معاً؟

انفجرتُ صارخاً لا وقت للمزاح، أعصابي أصبحت كأصابع الديناميت، ورأسي أثقل على جسدي من طودٍ، هذا جنون، مستحيل سأقتله سأقتله...

حمص في ٢٠٠٧/١١/١

□□

الناقوس

د. جرجس حوراني

على مدى سنوات كان لهذه القطعة الفولاذية المثلثة الشكل والمعلقة على عمود بالقرب من زاوية الجدار الأمامي للكنيسة شرقي الباب الخشبي المعتق، أثر كبير في حياة القرية.

ولقد حفر تحت هذه القطعة: "هذا الناقوس تقدمة المرحوم أبو ميلاد المخول". وثبت إلى جانبها قضيباً معدنياً صنعه أبو سعيد الحداد، وصنع له مجرى خاصاً به.

تميزت قريتنا بهذا الناقوس. فهي الوحيدة من كل القرى المجاورة لم تعلق جرساً أعلى الكنيسة. أصرّ كاهن قريتنا على بقاء الناقوس، مبرراً ذلك بأن أضلاع الناقوس الثلاثة ترمز إلى الثالوث المقدس. ثم إن صوته (وهذا يتفق عليه جميع أهل القرية) له أثر عجيب.

قال لنا الكاهن ذات مرة: إن صوت الناقوس، يغادر القطعة الفولاذية التي يطرقها قضيب الحديد، وينطلق مسرعاً عبر الهواء ثم تتلقاه الأذن، وهي مقبرة الصوت، وفي اللحظة نفسها التي يدفن بها الصوت، يصنع معجزته في داخلنا، فترانا نحزن، أو نفرح، أو نخاف، أو نهرب.. يا لفعله العجيب!.. أقول لكم ذلك كي تتذكروا ذلك الذي صنع أعجوبة بموته.

وقتها سألت نفسي: كيف لهذا الصوت المنبعث من المثلث الفولاذي أن يؤثر فينا كل هذا التأثير؟ إن الصوت ينطلق من قطعة جامدة، ويصب في الأذن، وفيها يموت فور سماعه (كما قال لنا الكاهن) فكيف يؤثر هذا الميت في الأحياء كل هذا التأثير.

ومع الأيام تعمقت في داخلي هذه الفكرة عن الموت وقيامة الصوت. فهناك أصوات تدفن ولا تنهض من قبرها، وهناك أصوات تنهض على الفور، وهناك أصوات تظل مؤثرة فيك مدة طويلة، وهناك أصوات قد تمتزج بذاكرتك طوال العمر...

وبدأت أصنف الأصوات بحسب تأثيرها، فقد أجلس مع شخص يحدثني أكثر من ثلاث ساعات، فلا يبقى بعدها منه أي صوت. وقد يرميني أحدهم بكلمة واحدة، فإذا هي تؤثر في ذهني وتصرفاتي طوال العمر. وهكذا صرت أقيس الناس بما تحدثه أصواتها من تأثير.

لم يعد هناك إذن أي مبرر لتغيير الناقوس واستبداله بجرس، بالرغم من التطور الذي لاحظناه في القرى المجاورة التي استبدلت جرسها العادي الذي كان يحتاج لثلاثة رجال على الأقل يتعلقون بحبله ويشدونه بكل قوتهم كي يصدر صوته، الآن صاروا يقرعونه بضغط زر

كهربائي. أما عندنا فلا زال أبو منصور موظفاً لخدمة الناقوس. ولقد ارتبط أبو منصور بهذا الناقوس، حتى إننا كثيراً ما كنا نتخيله معلقاً بهذا القضيب المعدني ومتأرجحاً في الهواء، وكثيراً ما كنا نخترع قصصاً عنه وعن ناقوسه وكيف يقضي الليل وهو يلوح بيده ويصدر أصواتاً تشبه صوت الناقوس.. حكايات كثيرة مضحكة كانت تدور حول (أبو منصور) الذي تقاعد رفاقه من وظائفهم أما هو فلا زال مرتبطاً بهذا الناقوس، وكأنه جزء منه. لقد اعتاد أهالي القرية، إلا أن ضعف ذاكرته بات يضايقهم. فكم مرة طلبوا منه أن يصلح مجرى القضيب الحديدي الذي كسر مؤخراً، فصار القضيب يتأرجح في الهواء. إلا أنه وبالرغم من وعوده الكثيرة، لم يفعل شيئاً. وصرنا نخشى أن نستيقظ ذات يوم ولا نجد هذا القضيب الذي باركه المطران عندما دشن الكنيسة.

ارتبط الناقوس في ذاكرتي بالموت، نعم الموت. فلقد طُلِبَ مني أن أقرع الناقوس ذات مرة، ولا أدري أين كان أبو منصور. قرعته. أعجبني صوته. وقرعته مرة ثانية وثالثة. كنت أشعر بدغدغة في قلبي. وبقيت أقرع به حتى اجتمع أهالي القرية في الكنيسة يحملون (أبو ماجد) في صندوق. إن هذا الناقوس صنع لإعلان الموت إذن. هكذا حدثت نفسي. وشاءت الصدفة أن يقرع مرة ثانية بعد أقل من أسبوع معلناً وفاة (أبو عارف).

بعد ذلك عرفت أن للناقوس مهام أخرى. ففي فصل الشتاء، وعند غياب الشمس، كان أبو منصور يقرعه. إنه صوت الغيبة. وهو يختلف عن صوت الموت. فيسرع الرعاة إلى العودة، كما يسرع السكان في البحث عن الصغار لإدخالهم إلى المنزل، ثم يجري التأكد من حصانة سور الحظيرة، ويلتف أفراد الأسرة حول الموقد وتدور أسمار الشتاء.

لاحظ أهالي القرية أن (أبو منصور) بخيل جداً في قرع الناقوس، كأنه يحسب عدد الأصوات الصادرة من الناقوس. ولقد سرت شائعة تقول إن الكاهن نبه أبو منصور أن يكون لطيفاً مع الناقوس، لأن هذه الأضلاع الثلاثة التي ترمز للثالوث، إنما تهب من روحها للناس في كل صوت ينطلق منها) ولعل (أبو منصور) صار يخشى أن تتلاشى أضلاع الناقوس مع استمرار طرقها بالقضيب المعدني، لذلك كان يقلل عدد الضربات. وربما كان هذا سبباً في موت سعود الذي هجم عليه الذئب الأبيض ومزقه قرب عين الجوزة. وكلما سمع الناس صوت الغيبة تذكروا هذه الحادثة، واختلف الأهالي من جديد: فمنهم من يلوم الأهل كيف تركوا صغيرهم يذهب للعين بمفرده كي يجلب الماء، ومنهم من يطالب بعزل (أبو منصور) من وظيفته.. ومنهم من يتّهم القدر بموته.

لعل صوت الغيبة يعادل صوت الحب، لأن الكثيرين ينتظرونه بفارغ الصبر كي يعيشوا لحظات الحب في الزوايا الهادئة. وكم مرة ألقى (أبو منصور) القبض على عاشقين تاها ولم يسمعا وقع خطواته. لكنه كان يفرج عنهما منبهاً ألا يعودا إلى فعل ذلك.. ولقد تبدل أبو منصور مع الوقت وصار يغمض عينيه كلما مر بعاشقين، قائلاً: حلال عليكما.. احصدا ثمار الحب الطيبة.

وللناقوس مهمة أخرى، إنها إعلان الفرح. وفي هذه الحالة يقرعه (أبو منصور) وكأنه يغني الميجانا والدلعونا. يخبط قدمه ويحني ظهره، ويرفع القضيب متذكراً أيام كان يهز سبحته وهو يرقص الدبكة. فينطلق الناس فرحين. وأتذكر عرس ليلى العازار التي وضعت أمها كرة صوانية في فمها أكبر من أن تبلع، وقد فعلت ذلك لأن ابنتها معتادة الثرثرة كلما كانت وحيدة. ارتبكت العروس أمام الكاهن عندما طلب منها أن تقف لتناول القربان، فعرف الكاهن ما

صنعت الأم، فنادى على الشدياق وهمس في أذنه أن يأخذ كرة الصوان من فم ليلى التي استحت وأنكرت أن في فمها شيئاً. ادعت أنها تبكي ورمت الكرة في سترة العريس، وتناولت القربان، وراحت تثرثر من جديد مع الأشبينة، فصاحت الأم بالكاهن: لماذا يا محترم فعلت هذا؟ هل يفقد القربان قداسته قبل الإكليل؟ ألم أقل لك ناولها القربان في البيت. ويعقب أحدهم: بقيت البحصة. غداً اصعدي المصطبة، واسعي صياحها مع عريسها و"خناقها" مع حماتها

ومؤخراً صار للناقوس مهمة جديدة لم تكن في الحسبان. لقد اشتد النزاع حول الحقول الشمالية بين أهالي قريتنا وقرية الدلبة، ووصل الأمر إلى المحاكم. مختار قريتنا علم أن أهالي قرية الدلبة سوف يقتلعون كل أشجار الزيتون المزروعة في الحقول معتبرين أنهم بهذا العمل ينفون ملكية أهالي قريتنا للبساتين. لذلك طلب من الأهالي أن يبقوا على أتم استعداد لمنع أهل الدلبة من تنفيذ هذه الفكرة الشريرة، وطلب من (أبو منصور) الاستنفار التام قرب الناقوس، وعليه أن يجلس على سطح الكنيسة التي تقع على أعلى تل في القرية وهي مطلة مباشرة على قرية الدلبة. ومنذ ذلك الوقت والأهالي يترقبون أن يقرع أبو منصور الناقوس.. سوف يكون صوته مختلفاً هذه المرة، صوت لا يشبه صوت إعلان الموت، ولا يشبه صوت إعلان الفرح، ولا يشبه صوت عودة الغياب... صوت مختلف، إنه صوت يشبه قرع طبول الحرب.

وجاء اليوم المرتقب...

ففي أواخر شهر كانون الأول، وقبل أن تستيقظ الشمس تماماً من نومها. قرع الناقوس... أصوات متلاحقة، قوية، غير متناغمة، اضطرب الأهالي. (أبو منصور) البخيل، يرسل كل هذه الأصوات. لا بد أنه ارتبك عندما شاهد جحافل قادمة إلى القرية، وبدأ بقرع الناقوس على هذه الطريقة العشوائية. ودّع رجال القرية نساءهم، وأطفالهم، وحملوا العصي وركضوا مسرعين نحو ساحة الكنيسة حيث يجب أن يجتمعوا وينطلقوا إلى الحقول.

كان الصوت يعلو كلما اقتربوا أكثر من الكنيسة، ولما وصلوا إلى هناك تجمدوا في أماكنهم. ما هذا؟

كان كلب أبيض يلاعب كلبة بيضاء. يقفزان، حول الناقوس يصطدمان بالقضيب المعدني الذي لم يصلح (أبو منصور) قاعدته الرخامية، فيضرب بالناقوس ويصدر أصواتاً قوية.

وقف الأهالي يراقبون هذا المشهد المفاجئ، وراحوا يطلقون سهام غضبهم على (أبو منصور) ووالده. ومن عيّنه في هذه الوظيفة. ولكن مع الوقت ومع استمرار قرع الناقوس هدأت النفوس، وبدأت حركات الكلبين تفرحهم، وربما تذكرهم بأيام العشق الماضية.

قال (أبو عيسى): عجيب أمر الدنيا يا جماعة. (أبو عدنان) و(أبو ريان) متخاصمان منذ عيد الفصح الماضي لا يسلم أحدهما على الآخر، لكن كلب (أبو عدنان) يلعب مع كلبة (أبو ريان).

صاح (أبو غالب): وصلت فكرتك يا (أبو عيسى).

وبعد سيل من الضحك. عاد رجال القرية إلى بيوتهم تلاحقهم أصوات الناقوس التي بدأت تصبح أكثر تناغماً.

تسجيلية عن شهر الحرب

لينا نعمة

أصبح البطء وقلة الكلام هما الغالبان في تعاملنا أنا وهي.

صديقتان نمشي بلا هدف ولا وجهة معينة مشغولتان بهمومنا الخاصة وهواجسنا اليومية. نسينا "الاندهاش" ولم يعد لشيء فعل السحر علينا كما في الماضي، لا شيء أبداً. نتفنن في اختراع طرق جادة للهرب من وجع القلب من أينما كان مصدره، حتى لو فرض علينا في حديث عندها نجد عقولنا تهرب إلى أمكنة أخرى، فنتنهد لننهي الحديث ونفك الحصار ونفر من هم آخر.

لامتني صديقتي على عزلتي شهراً كاملاً. لم تجد لها مبرراً:

ـ لا شيء يستحق الانسحاب من الحياة العادية... لا شيء ولا حتى أخبار الحرب... قرَرَت.

الكلمات متشابهة في كل المحطات. تعطي التقارير ذاتَ النتائج ولكن بأساليب مختلفة فهنا يسمى الميت شهيداً وهنا يكون مجرد قتيل، وفي محطة أخرى قد يصبح المعتدي ضحية. هنا حديث عن دمار وخسائر وذعر ما كان من مبرر لهم، وكأن الحرب لعبة مورست لمجرد الاستعراض وتخويف الناس. وهناك يجري الحديث عن الملاحم والصمود والصبر والانتصارات.

من التلفزيون في الغرفة المفتوحة على المطبخ ترتسم الأحداث، تسير تتوقف، تتلون بالأحمر تضج بدوي القصف وأنين الأطفال والنساء والعجائز، بينما يصرُّ مهرجون على أن يطلوا من بين الدمار محاولين إيداع فواصل ترفيه مبتذلة فوق حزن الموت. فما يحدث لا يعنيهم سوى بالغنائم الأخيرة. شهر من المتابعة، والتقرير الذي يتكرر مرات في اليوم أتابعه وكأنني في كل مرة أسهو عن كلمة فيه أو معنى. للمرأة قدرة عبقرية على ممارسة الصبر واحتمال التكرار ربما... هكذا أظن... يأتيها الصبر من تعودها تكرار حكاية لطفل يطالبها بإعادتها دون ملل. أو أن الصبر يتلبسها من القيام بأعمال يومية متشابهة مكررة ومكررة ومكررة.

أمام دزينات الصحون المزينة برسوم روميو وجولييت قالت لي شيئاً عن نفاد صبرها وانتهاء صلاحية التعود في روحها. تذكرتُ ومضات من حياتها. هموم وقهر وحياة ممضة. كنت أتخيل دائماً عندما كانت تبوح لي عن فصول تعاستها وكأن زوجها يسحب من فمها

شيئاً يغتصبه ويخفيه. شيئاً أثيرياً هو إرادتها، بينما تقف هي ساكنة عاجزة. كنت أتوق إلى سرد الصورة عليها ربما لأحثها على البحث عن إرادتها واستعادتها ولكنني أصمت... هذه المرة كانت تحكي لي بهدوء ملخصاً عن حياتها.

عندما اتصلت صديقتي مقترحة عليَّ القيام بجولة في سوق المدينة، ترادفت أو تقاطعت كلمة السوق تماماً مع صورة لمدينة مهدمة ظهرت على التلفزيون. أفق لا محدود لدمار هائل. بدا الحال وكأن الكوكب كله قد تعرض لقوة خارجية كبيرة قذفته هنا وهناك فارتطم بكواكب أخرى ثم تُرك لتتباطأ حركته ويترنح كالسكير... ثم ليهدأ ويتذكر بصعوبة حركته الذاتية الأزلية المولدة لليل والنهار. وأنا أسير الآن في الشارع تحت الشمس خارج جدران البيت، يبدو لي الشهر كله وكأنه فيلم عن حدث مهم انتهى دون ختام رسمي. بقيت أمور كثيرة معلقة. فبالرغم من انقطاع الخط الرئيسي للحدث منتهياً إلى إكليل غار إلا أن الخطوط الأخرى التي سايرته أو قاطعته أو تعدت عليه دخلت في ضبابية اللامعقول واللامفهوم.

لم تكن الليالي ليالي ولا النهارات نهارات. ولم أكن أتوصل إلى الفواصل والحدود بينهما. استرجعت هذه الفكرة ونحن نجتاز مسافة مزدحمة بالناس والسيارات. كانت تطوف فوق ضجيجهم أغانٍ ريفية يشتد فيها صوت المزمار ويعلو على صوت الحافلات الهرمة. كانت هذه الخلفية الموسيقية غير ملائمة للمكان وربما جعلته ينفصل عن الواقع فيبدو كبقعة غريبة في المدينة الكبيرة، تمر فيه الوجوه حيادية. لا يمكن التكهن من النظر إليها: أهي راضية أم متذمرة؟ متعافية أم مريضة؟ حتى الباعة الذين فردوا صور قائد المقاومة عرضوها بالحماس نفسه لصور الفنانين والمناظر الطبيعية المنسوخة بألوان غير طبيعية.

كان الاهتمام الكامل يتجلى عندما تُبث كلمته عندها ينتهي الضجيج وتتوقف الأغاني ويسود الصمت.

عندما ذكرتُ ابنتيها أصبحت مرحة قليلاً، اشترت لهما دبابيس شعر بشكل زهور وأساور ملونة قالت:

ـ دمار الحَجَر أهون من دمار الروح، ستتعودان كما تعودت.. وعندما ستتخذان خطوة مختلفة في حياتكما ستتذكران خطوتي المتأخرة.

أخذت انتبه أكثر إلى كلامها ولكن معرفتي بها أعادتني إلى احتمالات أن تكون خطوتها مجرد حلم حكته لي ألف مرة على الهاتف.

ـ أترك كل شيء وأرحل. ما رأيك؟

وكنت لا أعرف بم أجيبها.. أراوغ.. أبث فيها أحياناً شجاعة المواجهة ولكنها كانت دائماً تستكين وتستسلم إلى كابوسها وكأنه قدر مغلق على العجز.

شهر كامل من الإحساس بالعجز حتى عن توضيح فكرة. أتابع الأخبار، أبتهل إلى الله، أصلي، وأنا مقيدةٌ إلى الشاشة وكأن ابتعادي عنها سيجعل الأحداث تأخذ مجرىً آخر.

تساءلت: هل المتابعة بالروح والقلب والأعصاب فعلٌ أو تلاشٍ؟

اختلطت النيات الحسنة بالدموع، بالخوف بالذهول أمام متبجحين بيض وسود آتون من عالم آخر لاصطياد فرائس بشرية. يدّعون علمَهم بكل شيء وجهلنا بكل شيء. يتجاهلون أن لنا طريقتنا في الحياة وقدرتنا الخاصة على البقاء، ودربَنا الممتد من قبل التاريخ والآتي عبر الزمن إلينا. والزمن لا يحطمه أي سلاح.

شهر كامل والحياة مرهونة بمحطتين فضائيتين أو ثلاث وببضعة مذيعين، وبالأريكة التي تكسر اسفنجها في غرفة الجلوس. قيل لي إنني كنت أحياناً أبكي أو أقفز أو أصرخ، ولكن عندما كان يظهر ذو الوجه المبتسم كنت لا أتحرك أسجل كلماته في رأسي بصمت.

حاولت أن أجرب مشاعر أصحاب الرأي الآخر وأدينه. أحشد كل الكلام الذي هوجم به، أضيف إليه مشاهد الدمار، وجرعات من الخوف واليأس والتذمر أنضجها من قاع روحي. ولكن ما إن يظهر حتى أحس أنه هو الذي لا يصغرني ولا يكبرني يصبح وكأنه ابني أو أخي... شخص يستحيل إلا أن أثق به وأحبه. يهدهدني عندها إحساس بالاطمئنان والثقة بنصر آتٍ وأمل بكسر الانكسار.

باغتتني صديقتي بملاحظة وكأنها كانت تتابع أفكاري:

ـ هل تابعت كيف يقف الآخرون في ذيل طويل بانتظار أن تستضيفهم مقدمة عتيقة متصابية تُحمّل ملامح شخصيتها وقناعاتها على لهجة سؤالها. يجلس أمامها تجار الكلام والمصائر يعرضون بضاعتهم مثلها بحركات مقدمي البرامج الأميركية. تمثيل واصطناع وإيماءات قصيرة بالأصابع وكلمات مقطعة بفواصل صمت لا ضرورة لها... ودهشات غبية. حتى تعابير الغضب والأسف والابتسام تُمثّل مع توجيه الكاميرا على الوجوه تماماً كما في أوبرا.

استدعت كلماتها في ذهني صورةً أخرى لمجموعة أثرياء في حفل يقيمه فاسق هوليودي من فيلم في السبعينيات.

عندما كان يظهر في عباءته السوداء كنت استحضر خيالاً رسمته لجدي المقتي الذي لم أره. أما الثقة في كلماته ووعده فقد جعلتني أتمنى لو أن خالي يقوم ليشهد شيئاً من ترميم الروح بعد أن قتله القهر من ضياع بلاد النهرين.

شهر من المتابعة والحزن من العجز أقوى من الحزن على الموت. أمرر حبات المسبحة في ابتهال باكٍ. أتنازل عن كل أحلامي ببيت واسع وبنجاح ابني مقابل فك حصار أو تكذيب خبر عن أسر قائد المقاومة أو اجتياح بري آخر. أو مقابل تأكيد لخبر النصر.

والنصر جاء ولكن شيئاً ممضاً انسل من مكان ما ودخل قلبي وأضناه بالتأنيب: لم تفعلي شيئاً.. أبرر كتلميذ محشور في تقصيره: لم يكن لي سوى الدعاء والابتهال والقلق.

هذه المدينة قدمت بيوتها وقلبها وكل ما استطاعت، علقت اللون الأصفر في كل مكان أنصتت وتفاعلت بصمت. ربما هي الرغبة بالقيام بالفعل دون بهرجة واستعراض.

من الهامش الذي قيدت نفسي به تخطيت حاجز القلق ونمت في الليلة الأخيرة وأنا على يقين بأن الأمور لم تحسم طالما هناك غرباء. سجلت في دفتري: ربح معركة لا يعني التخلي عن حرب.

قالت لي بهدوء: ـ أمضيت شهراً وأنا أراجع حياتي... ماذا فعلت لنفسي؟ لا شيء... تعودت طعم المرارة حتى بت لا أستغني عنه؟ غير صحيح... ماذا فعلت لأخلص روحي وجسدي من الدمار؟ أعاني منذ اليوم الأول وقد جاء وقت الخلاص، لم أعد أحتمل.

تساءلت: ترى هل قامت بخطوتها؟ خفت... لماذا؟ لأن المألوف يصبح أرسخ من

الصحيح ويفرض وجوده بهيمنة. والخوف من الانعتاق من المألوف أصعب من معاناته.

كنت أريد أن أجلس مع صديقتي في مقهىً نشرب شيئاً وأحدثها عن الشهر الذي فات وعن اللاوجود واللافعل واللافائدة والعجز والغياب والفرح المشلول. وأستمع إليها أمام فنجان القهوة سمعته يلقي كلمته بهدوء وثقة... نعم سمعته كان يشكرني بحرارة أنا شخصياً القابعة طوال شهر على الأريكة. شكر دموعي وصلواتي وحتى اختلاجات قلبي بالقلق. تلك اللحظة أحسست أنني قمت بشيء. وأنني غادرت الهامش الأحمر ومنصة المجلى وتقطيع الخضار والأريكة لأكون في كلمة شكر وامتنان. كانت السماء تمطر في آب. تندت الأعشاب واغتسلت الأوراق التي تلبسها الغبار والدخان. أصبح الهواء بارداً عذباً شفافاً وحمل عبق التراب المبلل.

أمام فنجان القهوة قالت لي:

ـ قفزتُ... وما زلت في الهواء ولا أعرف أين سأهبط... ولكنني غادرتُ. يكفي أن تلعني عجزك وتقاومي الخلل لتفعلي شيئاً... سأبدأ من جديد قمّة دائماً فرصة لفعل شيء أفضل.

كنت مذهولة من جرأتها، ومنفعلة في الوقت نفسه من كلماته الرائعة عن الشهداء، عن الوطن والناس. اختلطت في روحي الأحاسيس. ولكنني لم أرغب أن أقول لها ما مرَّ في خاطري فقد جعلتْ شجاعتُها حياتَها التي عرفتُها سابقاً تبدو لي الآن مسخاً أمام خطوتها للخلاص. أحسست أنني أستعيد قليلاً من الإيمان بنفسي وأزيح إحساس العجز الذي لازمني. هتفت بيقين: لا بد أن ثمّة ما أقدمه ما أفعله.

كان هنالك شيء كالسحر في كلمات الشكر وفي حكايتها فقد اكتشفت أنني عدت لأُدْهَشَ من جديد.

❑❑

هكذا نغنّي

ريتـا عـودة



حبري دوري يبحث عن حبّة قمح. أذعن لشهية الكتابة بمراقبة الشارع. كهل منحني الظهر يجر ظله خلفه، يتسمر خلف النافذة الفاصلة بزجاجها النظيف بيننا. يبحلق في السمكتين المددتين وسط التوابل في طبق طعامي. يحدجني بنظرة، وقبل أن يمضي يقتنص حفنة من هواء المكان. أحتسي الشاي بالنعناع على مهل. أتعمد ألا تفوتني تحركاته. ها هو يقطع الشارع متجهاً صوب القمامة.

يمدُّ يده وينقب..

يمدُّ يده ويمضغ..

يمدُّ يده ويحيا..

حقاً، كسرة خبز، ولو متعفنة، قد تكفي كي يرفض ما آل إليه هذا الكون من قبح، تكفي كي لا يخسر نفسه.



الأزقة غارقة بصمت حظر التجول. بينما الصغيرة، ذات الضفيرة الطويلة والوجه المُقمر، ما زالت غارقة في نشوى مداعبة ـ أنانا ـ هذي السيامية، ذات الوبر الأبيض والعينين اللامعتين اللتين تطلان عليها بخضرة الزيتون.

ثمة من يختنق بين الجدران الأربعة. ثمة يد تتحرك ببطء لتحرر صلفة الباب. ثمة عين تطلّ على الزقاق مترقبة منفذاً. ثمة قطة.. تقتنص فرصة الانعتاق. ثمة طفلة تهرع بوجل خلف الأمل.

***

ثمة طلقة تعربد في الزقاق الضيّق. ثمة صرخة موغلة بالبراءة تتفجرُ كقنبلةٍ موقوتة.

***

كان على الروبوت المتربص فوق غيمة، محتملاً المطر وبرد المكان، أن يمارس مهنته بأمانة تقتضي أن يصطاد أيّ فريسة تسول لها نفسها كسر الوصية الحادية عشرة.



فرّ بحرقة من توسلها الصباحيّ:

"بابا...!!! ألا تشتري لي ثياباً جديدة لعيد الغد كبقية الأطفال؟!" .

راح يمدّ أنامله داخل جيوبه واحدة تلو الأخرى، ليطمئن إلى ما تبقى فيها من قطع نقدية.. وهو يردد:

"سأشتري يا حبيبتي من المعاش القادم، اصبري بضعة أيام فقط!".

تسمر قرب المكتبة يطالع على عجل العناوين الرئيسيّة للصحف، قبل أن يحدجه البائع بنظرة غاضبة وكأنه يسرق نكهتها!

"إعلان ساعة الصفر لبدء الحرب، وزارة الدفاع في... توصي المواطنين بتحضير لوازم الحرب".

"واشنطن بدأت العدّ التنازلي لعدوانها على... ! تسارُع الحشد العسكري براً وجواً وبحراً"

"السلطات تهدم المسجد في قرية.. غير المعترف بها في..".

"العليا تُلزم الجيش بتغيير إجراءات اعتقال ال..."

"ستة شهداء برصاص الاحتلال في..."

شعر باختناق كأن صخرة ضخمة هوَت من صدره.

نظر إلى السماء بحثاً عن منفذ للأمل....

ارتطمت نظراته بلافتة مصلوبة على مبنى الشرطة..

ابتسم.. قهقه حتى ثمالة المرارة..

فقد سقط المقطع الحديد "طه" عن العبارة

"الشر.. في خدمة الشعب"..

كما يسقط القناع عن وجه الحقيقة.

4

حتماً هم في انتظاري.

حسناً، ها أنا جاهز لأنطلق عائداً إلى مدن اللبن والعسل، لكن، ما كلّ هذا الدمار؟ كيف تمرغت أكواز الصبّار بالدم والغبار، كيف؟

ثمّ، أين هم، أما اعتادوا انتظاري في الطرقات مهللين..؟ حسناً سأبحث عنهم لعلّي أباغتهم بعودتي. أنظر حولي، فتتسع مسافات الدهشة.

أبحث عن بصيص أمل. من بعيد، أبصر حجرة مضاءة، تبدو كالقفص الكبير، يسبقني ظلّي إليها. أتسمّر خلف الأبواب الزجاجية، أتلصص على من فيها. آه، ها هم. فريق يجلس عن اليمين وآخر عن اليسار، وكلّ خلف جهاز. تتلاحق الصور وأصوات طلقات، ويعلو الضجيج حتى يصل أقاصي الأرض. لا يراني أحد.

أخبط على الزجاج بكلتيْ يديّ وبنوبة ابتهاج أنادي:

ـ أيها الأطفال، أنا هنا. هنا، محمّلاً بالدمى..

لا أحد يبالي.

يحتقن صوتٌ بسؤال:

ـ من هذا الكهل الأحمر؟

ينتزع الطفل المجاور عينيه عن الشاشة للحظة كي يعزف على قيثارة الشفقة:

ـ المسكين بابا نويل.. ما زال يحيا في حلم العودة..



أطلّ وجه المذيع برصانته المعهودة:

(السلام عليكم ورحمة الله وبركاته).

بعد السلام، تلاحقت مشاهد الدمار: أشلاء بشرية متطايرة كالعهن في كلّ مكان، الدم الطاهر يصرخ من كلّ بقعة في الأرض. المذيع يستضيف مسؤولاً أمريكياً في محاولة مستبسلة لفضح إنسانيته. صراخ، شتائم، مسؤول آخر يتوقف عن الحوار ويغادر مقعده دونما اعتذار.

***

أهرش فروة رأسي.

ثمة أشياء كالأشواك تلدغني. أضغط الأصبع على الإصبع.
يا إلهي:
ـ قمل..!!
كأنّ ما بي من وجع لا يكفي لسدّ رمق يومي.
كأني بحاجة إلى جرعة إضافية من النكد.
يعربد القلق في عروقي.
أهرع إلى قنينة الكاز.
أسكب مما فيها بوفرة فوق راحة يدي.
أغسل رأسي.
أسعل بعنف.
أهرع إلى النافذة.

* * *

أبحلق في الشارع الممتد حتى حاوية القمامة. ثمة أشباح بشرية تتحرك في كلّ اتجاه. كلّ يهرش فروة رأسه أو رأس الآخر بإيقاعات..... متنافرة.



حين مررت به كان يتأوه.. وقد جفّ الحزن زيت عينيه.
ـ ما بكَ؟
ـ موضوع!
ـ ميمًّ؟
ـ أجلس على مسمار.
ـ تجلس على مسمار، وتدرك أنك تجلس على مسمار، ولا تنهض عنه؟!
انتشلني بحبل الولولة..
ـ آه.
ـ ما بك؟!
ـ جفت الكلمات على شفتيه وهو يصطادها حرفاً حرفاً من بركان الرثاء:
ـ حاولت أن أتخلص منه..
ـ ثمَّ..؟
المصيبة أنه يتبعني إلى كلّ مكان!!

ـ يتبعك؟!!!!.. ما هذا الهراء؟
ـ تجرأت ذات يوم..
و...
تحسست موضعه.
ـ ثمّ..؟
(انطفأت آخر ومضة من عينيه)
ـ آهه.
(احترق رغيف الاعتراف داخل تنّور أوجاعه)
ـ ثمّ...
(وجدته قطعة منّي...)



حبّة بوب كورن أخرى، تتزامن مع إعلان المذيع عن سقوط قبيلة من الأبرياء ممّن حاولوا الفرار من رعب الموت أشلاء، تحتَ أنقاض منزل متهدّم، فحصدتهم القنابل (الذكية) على الطريق العام.

الكثير من حبوب البوب كورن...

ـ مت تصل الطلبية..؟!

تأخر وصولها أكثر من قدرتي على الانتظار.

ها دمي يخثر. ها الشلل يتمكن من فمي.

يضجُّ الباب. أتناول الطلبية.

ما أجمله من كفن، على مقاسي بالضبط. أتمدد داخله. للموت هزيمته، لكنّي لا أبالي. سيتمُّ موتي بسلام. لن يأتي فمٌ لتأبيني.

لن تأتي عينٌ لتبكيني.

لن تأتي يدٌ لتواريني التراب

تراني الآن أبالي..؟!

هنيهة، قبلَ أن أجذبَ باب الكفن نحوي، اغتصبت أنفي رائحة عفونة لزجة، هبَّت من جهات مختلفة عبر النافذة التي فتحت فجأة، بكثافات مختلفة.

□□

القتلة

صبحي دسوقي

ما يشبه المقدمة:

بلى إن روحي ترتعش وهي ترى ما تبقى فيها من إنسانية وكرامة في كف مخلوق يقبض بثقة على حجر يرمي به الطغاة.

وأنا مثلاً مقهور ولا أملك سوى قهري فأضاعفه، وأدرك أننا مقبلون على الكثير من الفواجع، وأن رؤوسنا تدنو من المقصلة.

ورغم هذا لن أيأس لأنني أراهم يتراكضون ويختفون وراء آلياتهم المدرعة هرباً من حجر يحمله شيخ أو طفل أو امرأة. وأنا على سبيل المثال أعلن أنني أكره إسرائيل وأمريكا وأن حقدي عليهما يتعاظم، وسأعمل ما حييت على توريثه للأجيال القادمة.

القتلة

وهاأنذا أستلقي في الحفرة التي أعدوها لي على عجل، أمدُّ قدميّ فتصطدمان بالحائط، أحرك رأسي قليلاً أنهضه إلى الخلف فيرتطم بالحائط الغربي، أتململ في رقدتي وأحاول جاهداً التخلص من الثوب الأبيض الذي لفوني به فأفشل، أحرك أصابع يديّ كي أبعث الدفء فيهما، شاتماً من حفر لي هذه الحفرة الضيقة وجاهد كي تأتي على مقاسي، وكأن الأرض الرحبة قد ضاقت وما عادت تفسح لي في داخلها متراً إضافياً، وحتى لو قسموه طولاً وعرضاً فهو يكفيني، ويرضي استسلامي لهذا الوضع الذي أفقت فوجدتني عليه، وقد استغرق مني الكثير من الوقت كي أكتشف موقعي، وأستوعب ما حدث لي بعد محاولتي ربط الأحداث الماضية بحاضري، وأصل إلى قناعة أنني كنت أبله فيما مضى من حياتي حين لم أفطن إلى التحضيرات التي هُيِّئت من أجل إيصالي إلى هنا.

زمن طال وأنا أتجول فوق الأرض محاولاً إثبات كينونتي، وكانت الدنيا تفتح ذراعيها فأغترف من لحظات السعادة التي تهبها لي، وأمضي في معاناتي مصراً على تجاوز واقعي

المادي البسيط، حالماً بتغييره وتأمين المسببات التي تمكنني من التعامل مع الحياة ببساطة.

امتلاك العلم والمال هما هدفي الأسمى وقد سعيت إليهما بكل ما أوتيت من قدرة، سهرت الليالي حتى تمكنت من الحصول على شهادة تؤهلني كي أتعامل مع مجتمعي بطريقة مميزة، فهي تفرض على الآخرين احترامي.

وكان عليّ السعي بعدها لامتلاك المال الذي يحقق لي المزيد من الاحترام ويشكل مانعاً لي أمام المنغصات التي تظهر من هنا وهناك.

أحببت الحياة بكل مساماتي واعتبرتها حبيبة يجب الحصول على رضاها والتنعم بمفاتنها، عشقت الهواء والشجر والطيور، وغرقت بالنساء اللواتي يثرن الشهوة فيّ، فأركض إليهن فاتحاً ذراعيّ على اتساعهما كي أضمهن بحرارة إلى صدري وأقودهن برفق إلى فراشي، وأتعامل معهن على قدر المكانة التي تليق بهن، وما تركت وسيلة تقربني من السعادة إلا سعيت إلى الوصول إليها، وإجبار لحظات الفرح كي تكون بمتناولي.

كلُّ أحلامي تغدو حقيقية فأحتفي بها وأعبُّ من لحظات المتعة ولا أرتوي.

كنت في سباق محموم مع الزمن، وترسخت قناعتي أنّ السنين مهما طالت لن تروي عطشي لارتشاف المزيد منها.

ومراراً طويت الأحزان التي تداهمني ووضعتها في مغلف ثمّ ألقيت بها في درج محكم الإقفال، شاطباً إياها من ذاكرتي ومستسلماً للحظات الحياة العذبة.

لكنني الآن مقيدٌ هنا طيَّ هذه الحفرة البالغة الضيق، وأحس أنفاسي تتردد في صدري باضطراب.

أيُّ نهاية هذه التي وصلت إليها، ومن رسمها في غفلة مني وأوقعني فيها..؟؟؟!!! آخذاً مني كلَّ القوى التي ملكتها، والتي كانت كفيلة بتخليصي من الشرور المتوقعة.

الجحيم الذي قرأت عنها كثيراً، وتخيلت تفاصيلها تتضاءل أمام حالتي هذه، وحاجتي إلى هواء وأصدقاء، ورؤية الليل وهو يزحف بطيئاً إلى المدينة، فيغشاها بظلام أحن وأرق من الظلام الذي يتملكني هنا.

أنات بطيئة مع حشرجة تخرج من صدري وأضغط عليها محاولاً كبتها، ومنعها من التسلل خارجاً كي لا يسمعها أحدهم ويدرك مدى ضعفي ويشمت بي.

الجدار الذي عملت طويلاً على تحصينه، يتراخى خلفي ويفقد تماسكه، فأستدير في محاولة لاتقاء طعنة غادرة، أمدُّ يديّ لأدافع عن وجودي، ألجأ إلى الجدار، فيفاجئني رحيله، وأسقط في قاع سحيق.

تتسرب إلى داخلي الكآبة وأسترخي محاولاً تذكر ما حدث لي، والتي جاءت تتويجاً لغدرهم.

وها أنذا أجد نفسي من جديد وحيداً، أصغي إلى وقع خطا الأحبة المبتعدة، فتأخذني أشواقي إليهم، وأمكث في قوقعتي، أحرك شفتيّ كي يرتفع ندائي، ويصغوا إلى توسلاتي وأنيني ويسارعوا إلى نجدتي، والجلوس لمؤانستي والحديث معي حول همومهم كما تعودوا دوماً وسأصغي إليهم بلهفة تفوق ما تعودوا.

ولكن لا أحد، لا صوت ولا ضوء ولا شيء إلا الحجارة والتراب.

شعرت بالفراغ، ثمّ تسرب الخوف إليّ وبدأت أفكر بالموت، وأنّ لا أحدَ يستطيع العيش أبداً.

تحركت حواسي في بحثها عمن يساعدني في عزلتي، وأدركت بشكل متأخر أنهم سيغلقون أبوابهم بمتاريس قوية كي لا تجد روحي طريقها إلى البيت.

أيقنت أنهم جميعاً ساهموا في نهايتي وتغافلوا عن حمايتي، تاركين للقتلة إمكانية الوصول إليّ، ووقفت أعزل في مواجهتهم، جاؤوا بكثرتهم وأسلحتهم، وسدوا الأبواب عليّ وانفردوا بي، تمنيت لو يتركون لي فرصة للهرب أو حتى مقاومتهم، لكنهم تراكضوا نحوي، وفتحوا نيران حقدهم، فاستسلمت لها، وكنت أسمع صدىً لصرخات ابنتي التي أسكتت بعد حين.

وعندما تخلت الجدران عني، وهرب السقف من فوقي، ومادت الأرض من تحت قدميّ، خرجت لعنتي إليهم، تلقوها بابتسامات وهمهمات غامضة وسارعوا إلى إسكاتي، وفرت من حولي كلّ الأشياء التي ادخرتها كي أتقي بها سقوطي.

كنت وحدي وكانت الوجوه والبنادق وصرخات الحقد أمامي، وفوقي، ومن حولي، عجزت ذراعاي عن مقاومتهم، وضعت قدماي فتهاويت، وكانت الأرض تفتح لي ذراعيها وهي تقهقه فرحةً لوقوعي فوقها.

يا إلهي كيف غفلت عنهم؟ وتركت لهم إمكانية الانفراد بي؟.. ولماذا لم أتوقع تخلي الأحبة عني.؟.

أتوق لزجاجات الخمر، وللفافات التبغ، وللنساء اللواتي يشعلن روحي، لكن أحلامي تتضاءل الآن وتذوي وتتجه نحو حاجتها إلى المزيد من الهواء الذي أفتقده وأتيقن من هربه بعيداً، فأغمض عينيّ وأعبُّ قسماً كبيراً منه كي يعطي لحواسي المضطربة قدرة متضائلة على الاستمرار بوجودها.

تضيق أنفاسي وأقترب من الاختناق، رعب يهبط عليّ فأجمع قواي، وأدفع ذراعيَّ بكل ما تبقى لديّ من قدرة على الفعل، فتمزقان كفني، تعترضهما الصخور وتحدُّ من اندفاعهما، فأعاود محاولتي وأنجح في اقتحام الصخور والعوارض الإسمنتية وطبقات التراب، وتمضي ذراعاي في ارتفاعهما وانطلاقهما نحو الأعلى، تتمكنان بعد جهد من التخلص من الأتربة التي تعلو القبر، وتواصلان صعودهما، تتحولان إلى سارية، تواصل اندفاعها باتجاه السماء العالية، أوجه يديّ باتجاه المدينة، تشيران إلى وسطها، وإلى الأبنية الشاهقة، وإلى القصر الأبيض الكبير، وتستقران باتجاه تمثال يرمز إلى شيء يتمسكون به ويحرّمون على الآخرين حتى الحلم به.

أرى بوضوح ومن داخل قبري مدى هشاشته، وتآكله وأكاد أرى قرب وقوعه وانهياره، فتنطلق صرختي لتمزق ليل المدينة، وتوقظها من سباتها:

أيها الـ....قـ..تـ..لـ..ـة.

وأغمض عينيّ عائداً إلى موتي، فيركض الأطفال والنساء والشيوخ إلى الساحة، ويعلقون أبصارهم حيث أشير، وتتعالى صيحاتهم:

أيها الـ...

البطل...

محمد مراد إبراهيم

كانت منفسحات العاصمة وشوارعها في ذروة ازدحامها بعد ظهيرة ذلك النهار الحارِ، وما من نسمة تعبُ لـ"تفشُّ الخلق، وتفكُّ القهر". وكان ثمّة حشد جماهيري عرمرم في مجمّع من مجمّعات انطلاق "ميكروباصات السيرفيس" يتأفف، ويتململ، و"يتفلفل ويتحرقص" منتظراً، في حين خلا المكان ممّا "يكرجُ" على أربع. وكنتُ هناك أنتظر مثلهم حالماً بساعة الوصول إلى البيت، وممنّياً النفس بحمّام ماء بارد.

وبعد انتظار شبه يائس لوقتٍ كان يعبر كسلحفاة عجوز محمومة تجرجر نفسَها لاهثةً، أقبل نحو الجمهور "ميكروباص" شبهُ مهترئ تشير لوحتُه الاسمية إلى الجهة التي أقصدها، ويقصدها الكثيرون غيري.

وعلى الفور، ودون إشارة بَدء، اندفع الجحفل المنتظر تلقائياً في هجوم كاسح نحو "الميكرو"، تقود أفرادَه غريزة بقاء أزليّة، وتعكس جاهزيتُهم البدنية تمرّسَهم بمثل هذه المهام المصيرية، وتترجم سرعتُهم في الاندفاع معنوياتِهم القتالية العالية، تحت شعار ما تغنّى به المرحوم فهد بلان ذات يوم قائلاً: "إمّا قاتل أو مقتول"، وباستراتيجية: "عسكرية دبّر راسَك"، وتكتيك: "الهجوم الخاطف"، وبوحي حكمة: ميكرو تحت الأنظار ولا عشرة في علم الغيب".

إذ ذاك، وعلى الفور ودون أي تردُّد، اتخذت قراراً قطعياً لا تراجع عنه.. مفادُه: عدم التفكير مطلقاً في مغامرة الانخراط في معمعة "الطّحش والتدفيش والنّعر واللّكز واللبط والترفيس" التي سيُحييها محترفو هذه الرياضات من روّاد النقل الداخلي في الأولمبيادات اليومية التقليدية، على الرغم من أنوفهم طبعاً، وإن ترتّب على قراري ذاك سلقي، فيما بعد، وأنا "ألعبط" في مِرجل الظهيرة الجهنّمي.

فأنا، بيني وبينكم، لستُ من المؤهّلين بدنياً على الإطلاق لخوض غمار مثل هذه المعامع، مع إيماني بأهميّة ما لماضي الشخص وحاضره الرياضي من فوائد تتجلّى في مثل هذه المواقف. وإذا كان خبراء الرياضة قد صنّفوا الملاكمين من حيث أوزانهم في قائمة تشمل مثلاً: وزن الديك ووزن الريشة ووزن الذبابة ووزن الصرصور ووزن ما لا أدري... وبما أنني أقبع خارج قائمة تلك التصنيفات، فلن تسعفهم خبرتهم في اختيار حشرة تكون رمزاً

يمثّل وزني إن "طجّت في رأسي" ففكرت يوماً في خوض تجربة الملاكمة. باختصار أنا هيكل عظميّ إلا "شوي"، يعني.. بضع قطع عظميّة هشّة "تخشخش وتطرطق وتقرقع" في كيس جلديّ "مجعلك". فلو رأيتموني لحسبتموني أحدَ أتباع غاندي النباتيين أو واحداً ممن يعيشون مجاعة مزمنة. ولكي ينطبق عليّ المثل القائل: "فوق الموتة عصة قبر" جاء قصر قامتي تتويجاً لمحنتي الهيكلية.

هي ذي طبيعتي الجسدية، فهبّة ريح متوسطة القوة قد "تشلفني مثل رغيف التنّور" إلى مسافة بضع أمتار دون "إحِمْ أو دستور" ونعرة "على الماشي" من يد أحد محترفي "المطاحشة" على أبواب وسائط النقل العامّة وكوى الأفران قد تكون كافية لبعج كرشي أو سحق قفصي الصدري. فكيف أغامر إذاً، وأخاطر، فألقي بنفسي إلى التهلكة؟ غير أنني أعترف، بكوني لم أوفّق في اختيار الثغرة الآمنة التي سأنسحب من خلالها تكتيكيًا لتحاشي سيل المندفعين الهادر؛ وتحت وطأة الهجوم الخاطف المباغت الذي شنّ عليّ من الجبهات كافة وجدتُ نفسي فجأة وسط لجّة بحرٍ بشريّ عاتٍ، فجرفتني تيّاراته باتجاه باب "الميكرو" الأمامي المفتوح والمدرّعات الجسدية تكاد تهرسني. وفي ثوانٍ كان حظّي قد حشرني جلوساً على نصف مؤخرة، وضمن حصار حديدي، بين راكبٍ من الوزن الثقيل وسائق لا يقل عنه وزناً. وحين التفتُّ نحو السائق فوجئت بوجهه الذي بدا، مع عدم الاعتراض على "خلقة" الله، "ممكيجاً" بطبيعته، وكأنّ "ماكييرا" عبقرياً انتهى للتو من "مكيجته" مهيئاً إيّاه للعب دور "زومبي" من "زومبيّات" أفلام الرعب الأمريكية. وكان الوجه ذاك قادراً على أن يبثّ فيك، فور النظر إليه، نوعاً من الذعر البدائيّ كما لو كنت إنسانَ ما قبل التاريخ في مواجهة قوّة جبّارة غامضة.

وكان السائق ذو الوجه المرعب يصرخ بالمندفعين بصوته العريض الأجشّ:

"لك.. يا عالم.. يا خلق.. شْوَي شوي على الباب.. البارحة دفعنا ما فتح ورزق لإصلاحه.. لك.. هل طارت الدنيا؟!"، وراح يلعنُ اليوم الذي اشتغل فيه سائق "ميكرو"، ويشتم مَن اخترع أوّل سيارة، متحسراً على أيام "الطنابر" والبغال والحمير.

ـ "لك.. هناك بشر.. مو خَرْج يركبوا سيارات.. الطنابر كثيرة عليهم..!"

ولم يكن المندفعون ليهتمّوا بتلك الإهانات الموجّهة إليهم بتسديد مباشر، فقد كان همّهم الأوّل والأخير أن "يلتحشوا" داخل "الميكرو".. وليحدث بعد ذلك ما يحدث.

وخلال ثوانٍ تنحشر في جوف الميكرو عددٌ لا يتناسب إحصائياً مع عدد مقاعده الأرجوانية "المخلّعة"، وتحوّل إلى "ميكرو.. ويف" تُطبخ فيه أجساد المنحشرين جلوساً وقرفصاء وانحناءً والتواءً على بخار الأنفاس وحرارة الجو المخنوق وهي تعوم في عَرَقها، وعبير وقود نفاذة "تبهرها"، والجميع سعداء مطمئنون إلى كونهم قد قطفوا ثمرة انتصارهم في واحدة من أهمّ معاركهم اليومية.

وهدَر محرّك الميكرو محدثاً هزّات ورجّات وقرقعات وفرقعات متتالية، وانطلق بقدرة قادر مطلقاً زَميراً، أو الأصحّ، صوتاً أقرب ما يكون إلى النهيق، وهو يتزلزل قطعة قطعة بـ "كذا" درجة على مقياس (ريختر)، حتى توقّعت، كما توقع الباقون ربما، أن تنفرط تلك القطع، وتتناثر أشلاؤها بعد مسيرة مئة متر على أبعد تقدير، ولكن كرمى لعيون المطبوخين الحالمين بالوصول إلى بيوتهم، كانت العناية الإلهية وحدها تقود المركبة الخرافيّة.

ومنذ انحشار المخلوقات البائسة في جوف "الميكرو" لم يكفّ السائق المرعب عن الصياح والبعيق. وما زاد الطين "زفتاً" أنّه "دحش" في آلة التسجيل شريط كاسيت لمغنٍّ، أنا متأكد من أنّ أمّه التي ولدته لا تطيق صوته، وانطلقت أغنية صاخبة كفيلة بإيقاظ ميت في قبره، يختلط فيها "جعير" المغني، إضافة إلى بعبعة السائق، بقرع الطبول وزعيق الزّمامير، ترافقها بين لحظة وأخرى ولولاتٌ حادّة قصدَ بها ملحّنها أن تكون زغاريد. وراحت الأغنية تلعلع وهي تخضّ أركان السيّارة، وكأنّها قنابل صوتية تكاد تحطّم زجاج النوافذ، وتمزّق "طبلات" آذان جمهور المستمعين المضطهدين.

ولمّا كان السائق هو قائد الأوركسترا، على نحو ما، لم يجرؤ أحدنا على أن يطلب إليه خفض الصوت، وكيف يجرؤ على مخاطبته وهو الذي بدأ "يتغدّى" بنا قبل أن يخطر ببالنا حتى مجرّد النيّة في أن "نتعشّى" به؟ فمنذ لحظة انطلاق السيارة العجيبة لم يكفّ عن توجيه الأوامر والنّواهي وهو يبعق:

ـ مَن ليس في جيبه "فراطة" فليُرنا قفاه.

ـ فليجمع أحدكم الغلّة.. أنا "مالي فاضي" كي أمدّ مكسورتي كلّ دقيقة وأتناول الخمس ليرات من كلّ واحد منكم مثل الشحاذ.

ـ من يودّ النّزول فليتكرم وينطق الجوهرة قبل الوصول إلى الموقف.. و...

واتّضح أنّ الراكب ذا الوزن الثقيل، الذي حشرني بينه وبين السائق، هو من معارف قائد الأوركسترا، فدار حديثٌ بينهما صياحاً للقفز فوق صخب الأغنية، غير أنه كان من طرف واحد تقريباً، إذ إنّ السائق قبض على زمام المبادرة، واستلم الحديث من "بابه إلى محرابه"، وراح يجعجع وهو يروي لصاحبه وقائع وحوادث وقصصاً تمحورت كلّها حول شجاعته وبطولاته التي تكفي لكتابة سيناريو فيلم "أكشن" على النمط الأمريكي.. فمن حادثة "شلّف" فيها راكباً من باب الميكرو لأنّه "مبوجَق ومتفذلك وحكيُه من فوق الأساطيح"، إلى حادثة أخرى لبَخَ فيها أحد السائقين "قتلة.. حَشك ولبك.. فراح ببلّكة" لكون هذا الأخير سدّ عليه الطريق.. إلى قصّة جاره "الحميماتي" الذي كان "يبصبص" على حريمه، فهجم عليه صاحبنا بالـ"شنتيانة"، وكاد أن يُشطبّه تشطيباً، ويجعل من لحمه "سيخ شاورما" لولا تدخّل أهل الحارة.. إلى حكايته مع عامل محطة الوقود الذي حاول "الطش" ما تبقى في ذمّته من الليرات بعد حساب ثمن المازوت بحجّة عدم وجود "فراطة" معه، حيث "تترَهُ بطلنا بُكس على نيعه" كاد أن يفكّ به حنكه، و.....، إضافة إلى صولاته وجولاته في السجن حين أوقف قبل شهر مضى.

وخلال سرده تلك الحوادث لم يفوّت أيّة فرصة للصراخ، بين الفينة والأخرى، في وجوه الرّكاب لأبسط سبب، فتحوّلوا إلى تلاميذ أوّل ابتدائي مؤنّبين مروّضين، تنقصهم "الصداري" المدرسية فقط، في حضرة معلّم حازم متسلّح بمسطرة من خشب الزان. فحين كان أحدهم يرغب في النّزول من الميكرو يرفع يده طالباً إليه ذلك بأدب جمّ وارتباك وتأتأة وكلمة "أستاذ" تكاد تسبق طلبَه:

"بالله يا أخ.. إذا سمحت.. وتكرّمت علينا.. يعني.. إذا أحببت.. أنزلني في أيّ مكان هنا تراه مناسباً..."...

و:"الله يخلّيك.. إذا ممكن.. من بعد إذنك.. وتكون قد فضّلت على رأسي من فوق إن

أنزلتني في الموقف التالي..".

ثمّ والراكب يهمّ بالنزول لا ينسى تقديم جزيل الشكر إليه، والدعاء له بطول العمر، ودوام العافية له ولأولاده، والستر على "حريماته" لِما أسدى إليه من خدمة جليلة.

أمّا أنا فقد كنتُ في "بوز المدفع" هدفاً سهلاً ضمن مدى لسانه المجدي نظرياً و... عملياً، حتى إنني، ولا أكتمكم سراً، تحاشيتُ تحريك مؤخّرتي مع أنّ نصفها الذي أجبرت على الجلوس عليه كان شبه مخدّر، فسلمت أمري إلى الله، واستسلمت للأمر الواقع. وكان استسلامي ذاك بسبب خوفي، أولاً، من "الشرشحة والبهدلة"، في مواجهةٍ محتملة مع ذلك المخلوق الذي لم يكن ثمّة أثر واضح لعلاقة له، من قريب أو بعيد، بأيّ نمط من أنماط السلوك الحضاري، وبالتالي لم يلح أي أمل في جدوى لجوء محتمل إلى استخدام العقل والمنطق والحوار الديموقراطي معه، لذا عملت بنصيحة المشي "الحيط.. الحيط"، وطلب السلامة، وتمضية بقية النهار على خير.

أمّا السبب الثاني، والحكي بيني وبينكم، أنني بصراحة لم أقوَ على تخيّل نفسي مجرّد تخيّل، أنا "المعصمص مثل قصب المص"، خصماً لذاك الثور الضخم الأهوج الهائج في حالة صدام؛ ولكم أن تتصوّروا ما كان باستطاعته فعله بهيكلي بخبطة يتيمة من يده لو أنني حاولتُ التصدّي له ممتطياً صهوة الـ"عنترية". ولو كان ثمة تكافؤٌ جسدي معقول بيني وبينه لبات الأمر مختلفاً، ولكن يا حسرةً!.. فالعين بصيرة واليد قصيرة، والقلب الجسور وحده لا يكفي في موقف يحتاج فيه المرء إلى بعض العضلات.

المهمّ.. أنّ السائق الغضنفر راح يخترق شوارع المدينة المزدحمة بسرعة جنونية كما لو كان (شوماخر) زمانه في ميادين (الفورمولا وَن) متجاوزاً ما أمامه من السيارات عن يمينها ويسارها، حتى خشيت أن تدفعه جسارته إلى التفكير في القفز من فوقها.

وراح خلال ذلك يوزّع شتائمه مجّاناً على سائقي السيارات الأخرى والمشاة والشوارع الضيّقة والزّحمة وشارات المرور والمطبّات والأرصفة و... في حين كان الركاب يبسلمون، ويحوقلون، ويتشهّدون، ويلهجون بالأدعية وكلٌّ "يمسك قلبه بيده" كما يقال، ويلعنون، في سرّهم ربما، الساعة التي "اندفسوا" فيها داخل السيارة، حاملين أرواحهم على راحاتهم ليُلقوا بها في مهاوي الردى كما قال الشاعر.

وبعد تجاوزه إحدى الشارات سمعنا صوت صفارة قوياً يطغى على "جعير" كلٍّ من المطرب والسائق، فإذا بشرطيي مرور يقفان قرب الشارة وأحدهما يُشير إليه بالوقوف، وعلى الفور أذعن صاحبنا للأمر، وأوقفَ السيارة جانباً وهو يستعيذ بالله، ثمّ أسكن آلة التسجيل، وبدأ "البحبشة" في "تابلو" السيارة عن أوراقه الرسمية ووجهه ينقط سُمّاً.. مغمغماً: "أي والله.. هذا ما كان ينقصنا..".

في تلك الأثناء كان أحد الشرطيين قد اقترب من السيارة ممسكاً بدفتر المخالفات، وسرعان ما لحق به الشرطيّ الآخر.

قال له الأول: "شو؟.. أتحسب نفسك فارساً تطارد على حصانك الغزلان والأرانب في البراري.. أم تتدرب على القيادة بهذه السرعة تمهيداً لاشتراكك في سباق دولي للسيارات؟".

ـ والله.. يا سيدي.. الـ....

فقاطعه الشرطيّ الآخر: "هل نسيت أنك تنقل أناساً يريدون الوصول إلى بيوتهم

سالمين؟".

ترجّل السائق، وراح يرجوهما بلهجة مستعطفة وهو موشك على البكاء، طالباً إليهما أن يغضّا النظر هذه المرّة، واعداً إيّاهما بعدم تكرار المخالفة، وشاكياً إليهما حالته المادية الصعبة، وموضحاً أنه يعيل أسرةً مؤلفة من عشرة أفراد، وأنّه يعمل طوال يومه جرياً وراء رزقهم، وأنّ مردود السيارة لا يغطّي أجرة إصلاح أعطالها ونفقات البيت، وأن عمله ما هو إلا خدمة للناس، وأنّ.. وأنّ...، وكاد أن يقبّل أيدي الشرطيين. وتحوّل البطل الغضنفر فجأةً إلى مخلوق ضعيف كسير الجناح يطلب الرحمة والمغفرة وعيناه تدمعان.

وخيّل إليّ، وأنا أرى ذلك المشهد، أنّ جثّة ذاك المخلوق المرعب الضخمة قد بدأت تفشّ وتكش وتتقلّص وتضمحل وتتقزّم وتصبح في حجم "صوص منتوف الريش".

وسمعتُ راكباً يهمس من خلف: "إيه.. سبحان مغيّر الأحوال!!..".

خلال ذلك كان الشرطي الأول قد تناول منه الأوراق، وبدأ يُسطّر مخالفة، في حين توجّه هو نحو الشرطي الآخر يكمل طقوس الرجاء والتوسّل وطلب الصفح.

حين التفتُّ نحو الركاب استطعت قراءة تعبيرات مختلفة على وجوههم، فكانوا بين مستغرب ذلك التحوّل الفجائيّ في شخصية السائق، أو شامتٍ به، أو متشفٍّ منه، أو شاكر الله ربما،، لإرساله من يقتص منه على اضطهاده إيّاهم.

وانتهى المشهد بتسطير المخالفة، وانصرف الشرطيان، وصعد السائق إلى مقعده صامتاً "لا من فمه ولا من كمّه" وجلس خلف المقود كتمثال شمعيّ أو جثة مومياثيّة جافة، وقد فقد "مكياجُه" الطبيعي تأثيره المرعب، وبات حملاً وديعاً يأكل القط عشاءه، إذ ذاك قلت لنفسي: "جاءك الفرج"، فـ"تبحبحت" في جلستي، و"أخذت راحتي على الآخر: وكأنني سلطان زماني.

أشعل صاحبُنا سيجارة، وانطلق ببطء وهو يحملق أمامه بعينين زجاجتين. وخيّم الصمت على جميع مَن في السيارة. بعد لحظات ثقب أحد الركاب خيمة ذاك الصمت مخاطباً إيّاه بجرأة واضحة السخرية:

"أصلحك الله يا أخ.. لماذا لم تخبط كلّ واحد منهما بُكس لتخربط واجهته أو تنتره ضربة شنتيانة تخليه يولول بالمقلوب؟..".

ألقى بطلنا بنظرة سريعة نحو الخلف عبر المرآة العاكسة فوق رأسه، وتنهّد بعمق دون أن يردّ بكلمة، وتابع رحلته صامتاً.

□□

دمعة في سحابة

عوض سعود عوض



لم تعرف نورس أن جمالها سيؤدي بها إلى الخيار الأسوأ. لم تتوقع أن الأيام ستقص منها وتحولها بعيداً عن طموحاتها، فبقدر اعتدادها بجمالها، باجتهادها، اعتقدت أنهما سيوصلانها إلى ما تريده من علم وثقافة ومكانة اجتماعية.

جاءها والدها يترنح من الفرح، جاء والضحكة تملأ فمه. ظن أن انتفاخ جيوبه ورصيده في المصرف كافيان لجعله سعيداً، ولجعل ابنته تذعن لما يقوله. استغربت كيف يظن أنها ستفرح، وكلّها ثقة أنها ستقود أيامها كما تريد، قالت:

ـ يا أبتِ همي أن أكمل تعليمي، وأدخل الفرع الذي تؤهلني علاماتي لدخوله، لا أريد أن أتزوج.

ـ ليس لديّ بنات تكسر كلمتي، منذ الغد لا دراسة ولا من هم يحزنون.

دموعها لا تفعل شيئاً، لم يعد الحلم يغفو في عينيها، بل كوابيس تبشرها بأيام سود. تترنح وتتساقط قطعاً من النجوم التي كانت تشكل عقداً يزين جيدها الأملس، أين منها مدينتها؟ أين الياسمين؟ أين نجوم دمشق التي أنارت عينيها وبصيرتها؟ جسدها خارطة لبساتينها. ستغادرها إلى بلد تجهله، ستسافر مع شخص دفع ثمنها ويريد أن يمتلكها، يكبرها بثلاثين عاماً. لا يتحدث إلا عن المال والأرباح والصفقات.

اعتقدت أن الأيام ستمنحها الفرح، ستكون مثل غيرها من الفتيات، حلمها سافر ودموعها تسقي الورد والعنق. رمت كتبها جانباً، واستعدت ليوم لا تعرف عنه شيئاً، استعدت لتغادر بلدها، إلى حيث النفط والمال الوفير.

لجأت إلى أمها، فكانت كالغريق الذي يتمسك بقشة: يا بنتي الفتيات يفرحن للزواج، يحلمن برجل يرفل بالسعادة والثروة كعريسك. الزواج يا بنتي سنة الكون، وهذه قسمتك.

لا أحد تشكي له همّها سوى شقيقتها الصغرى المدللة، التي جاءتها والدموع جدول يغسل وجهها. مسّدت لها على شعرها وبدأت تغني أغاني حزينة. تبكي وتسترق النظر إلى أختها التي ستفقدها. من سيعلّمها؟ من سيهبها الحنان؟ ومن...؟



سامر أريد أن أراك وأخبرك ما فعل الأهل بي، مع خالص حبي.

العتمة سادت المكان ودخلت جوفه، يا إلهي كم من الوقت سيمر حتى ألتقيها؟!

الظلال الداكنة سيطرت على الفضاء، حتى قبل أن تخطو الشمس خطواتها اتجاه الغرب. جاءته والغمام يغطي بياض روحها، ويجثم على صدرها في نقطة توزع الحياة على جسدها. بدت ذابلة. استعجلت قدوم الخريف قالت: ماذا أفعل يا سامر؟

هبّت العواصف داخلها، لم تترك لها سوى الغبار وذرات الرمل تتصارع وتخدش رئتيها. وجعها لا يعادله أي وجع، هي وسط نيران تلتهمها، ولن تكون برداً وسلاماً، بل ستشوي جسدها وروحها وحياتها، تصادر مستقبلها، كيف تتصرف وتداوي أحزانها؟ الصبر بحاجة إلى امرأة خبرت الحياة، لا إلى طالبة ما زالت طفلة في العلاقات الاجتماعية، لم تعرف من الحياة سوى مأساتها.

ــ أنتِ حلمي، ابتسمي ففي حضورك تموت العتمة، ويتحوّل الكون إلى هالة من نور.

ــ اشتراني يا سامر، لا توجد مدينة تتسع لأحلامنا ولجنون عشقنا.

اقتربت منه، لأول مرة تضمه إلى صدرها، لأول مرة يستنشق عبق جسدها. تبتسم فإذا المكان ربيع دائم، نظر إليها، إلى صفائها ونقائها الذي يشبه نقاء مياه النبع، نقاء الثلج. أحسّا أنهما يتمتعان بآخر نشوة وفرح لهما في الحياة. قال والدموع في مقلتيه: أضمكِ يا حبيبتي والسواد يملأ قلبي، أنا غير قادر على فراقكِ يا نورس.

دموعها لوّنت خديها، ومنحتهما ذبولاً فوق ذبولهما، فبدت كشجرة تين هرمة هدّتها الرياح، وجاء الشتاء ليعصف ببقاياها.

ــ غداً سفري يا حبيب، لن يكون ثمة فجر بعد اليوم.

حملت روحها وجسدها، حملت ما لا تقدر من الآلام وغادرت.



في الليلة الأولى لزواجنا، غسلتُ جسدي بدموعي، جلست على السرير صامتة، أمرني أن أتعرى، هجم ومزق ثيابي. حاول أن يتغزّل بي، كنت في عالم آخر، عالم العذاب والموت. عالم انتصار والدي، وانتصار النقود. فكرت بمصير إخوتي، بالخريف الذي وسم حياتي. بكيت فكان النحيب الأخير على أنوثتي وعذريتي.

الليل يسهر في عيني، وطعم العلقم في الطعام والشراب وفي النظر إلى وجهه. مات كلُّ جميل في حياتي. أتساءل هل حبي لسامر سيظل خالداً على الرغم من الهزائم التي لحقت بي؟ أذكر أنه ودعني بجملة قال فيها: "حبنا باقٍ حتى لو تزوجت".

مضى شهر العسل لامرأة تُغتصب.

4

احتملت شيخوخته، احتملت كلماته وجلافته، والنعوت التي أطلقها عليّ. قال إنه اشتراني كما يشتري أي أمير خادمة، عليّ أن أطيعه، هل أملك غير ذلك؟

تحوّل بيته إلى مضافة، يطلب مني الحضور، أن أبدو متحررة، ألا أهتم بالرجال، فأنا كما وصفني أخت الرجال، عليّ مجالستهم ومخالطتهم. هذا الكلام لا اعتراض عليه، إلى أن جاء يوم وقال إنه سيتركني وحيدة مع ضيفه. سيعود بعد ساعة، وإذا احتجته أطلبه على الهاتف الخلوي.

لم أتخيّل أن ثمة رجلاً يمكن أن يفعلها، إلا أنه فعلها، بقينا وحيدين، عليّ أن أقاوم. بمن أستنجد؟ افترعني مرات، خرج بعد أن ترك رزمة نقود إلى جانب السرير.

ــ هل حولت بيتك يا زوجي إلى دار بغاء؟

ــ أريد أن أسترد ما دفعته.

ــ أنا لست عاهرة، اتركني.

ماذا تفعل السجينة؟ جواز سفري معه، محجوزة في البيت، لا أخرج وحدي. رجوت أحد ضيوفي أن يأخذني خارج البيت، وكان لي ذلك. عند إشارة مرور حمراء نزلت من السيارة، ركضت، وظللت أركض ومن في الشارع يستهجن، حتى كاد قلبي أن يتوقف من التعب. بعد جهد وسؤال وصلت إلى سفارة بلدي وأنا في الرمق الأخير من الحياة.



تلقى الأب هاتفاً أقلقه يدعوه أن يكون في المطار لاستقبال ابنته نورس. أبلغ زوجته وأبناءه. بدت الطبيعة جميلة. فرح أخوتها لقدومها. ما الغرابة أن تأتي في غير أوانها وعلى العيد ودون زوجها. إنه شيء رائع، تكفي ابتسامتها التي ستحيل العيد إلى عيدين. سمعت أمها وأخوتها الخبر المفرح، رقصوا وغنوا، كلّ واحد تخيل ما ستمنحه من هدايا. سابقوا الريح

ليصلوا إلى المطار. نظر الأب إلى أبنائه الفرحين، أرواحهم تغرّد. الابتسامة على ثغورهم، وكلّ واحد يستعيد ماضيه معها. شيء يعادل فرح اللقاء. الفرح في البيت، في الشارع، في وجوه الناس، في تمايل الأشجار وخضرتها على وقع مرحهم.

ذكريات جميلة عذبة كلها مسرة تجتاحهم. أوتار قلوبهم تتقافز وتلحن موسيقاها. تلحن الأغاني التي كانت تدندن بها قبل أن تسافر. أمامهم أيام سعيدة، طوفان سيحيل أرواحهم المعذبة إلى أرواح كلها نشوة. وفي لحظة صفاء وندم وخجل تذكرها أبوها، وهي ترفرف بيديها كالعصفورة، تلف وتدور حوله كالفراشة، تلحق به حتى يحملها ويناغيها ويعطيها ما أحضره لها: "ترى أترفرف بيدها عندما ستراني وتقبل عليّ، تقبّل يدي ووجنتيّ؟!".

ملؤوا المطار بهجة، يترقبون قدوم الطائرة عبر لوحات الإعلان. عند باب الخروج تسمّر الأب وزوجته وأبناؤه. أهذه هي؟ لا. يتكرر السؤال نفسه والجواب. يمر الوقت ثقيلاً. بدأت التساؤلات تنهشهم، بدأ اللوبان، ماذا يفعلون؟

فجأة أعلن عبر مكبر الصوت وجوب حضوره فوراً إلى ضابط المطار. استغرب الجميع الطلب. توجه الأب حيث طلب. نظر الضابط المسؤول إليه نظرة لوم ثم انفرد به، بعد نحو نصف ساعة خرج وفي يده رسالة علائم حزن وهمّ كبيرين، ليس أمامه سوى الريح والعتمة. لم يستطع أن ينظر إلى وجه ابنته، الزوابع تنفث غبارها ورماد الأيام يتلبسه.

ظهرت نورس حزينة، لا شيء تحمله في يدها، لا حقيبة، لا هدايا، لا جواز سفر. نظر الجميع إليها، حزروا أن مأساة ما لقتها فأجهشوا بالبكاء. لم يحتمل الأب نظرات ابنته، غادر المطار وتركهم يتحدثون.

صمت الجميع باستثناء نورس التي حاولت أن تبتسم، فلم تستطع، كانت تقاوم الدمع الذي انهمر سيلاً جارفاً. الجميع ينظر إليها ويستغرب بكاءها.

٢٠٠٧/٩/٢٦

□□

أرض اليمبوس للروائي إلياس فركوح..
عن التاريخ الشخصي والذاكرة الجمعية

هيا صالح

بإصدار "أرض اليمبوس"، يمكن القول إن الروائي الأردني إلياس فركوح يكمل ثلاثيته الروائية التي بدأها بـ"قامات الزبد" (1987)، التي تتناول الفترة الفاصلة بين نكسة عام 1967 وسقوط مخيم تل الزعتر، ثم "أعمدة الغبار" (1996) التي تبدأ من سقوط تل الزعتر حتى خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت في العام 1982.

أما في "أرض اليمبوس"، فتتداخل الأزمنة والأمكنة، وتتماثل وصولاً إلى حرب الخليج الثانية (1991)، تلك الحرب التي: "توقفت ومثل قيامتها الخاطفة، كانت نهايتها" (ص٢٥).

ويمكن عدّ هذه الثلاثية، ثلاثية الجيل الذي ينتمي إليه فركوح بامتياز، وهو الجيل الذي وصفه في أحد حواراته بأنه: "الجيل الأردني الفلسطيني الذي عاش جغرافيا واحدة، ونما وعيه على جغرافيا واحدة (تشكلت المملكة الأردنية الهاشمية من الضفتين الغربية والشرقية في أوائل الخمسينيات نتيجة اتفاقية ما، لسنا بصدد تفسيرها السياسي)، لكن هذه الوحدة أو نتائجها الاجتماعية تمثلت في انصهار الضفتين معاً مشكلتين مجتمعاً واحداً بقوى سياسية موحدة ذات صفات مشتركة، إلى أن حلت هزيمة 1967 وفصلت الضفتان، وبات الفلسطيني فلسطينياً والأردني أردنياً على مستوى الجغرافيا، لكن على مستوى الاجتماع ظل الفلسطيني في الأردن هو الفلسطيني الأردني أو الأردني الفلسطيني يتفاعل مع قضايا البيئة الكلية ويفعل فيها".

ومن هنا، وفي "أرض اليمبوس" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007)، يسجل فركوح، ابن هذا الخليط الاجتماعي الثريّ، التاريخ، وهو ـ والقول له: "تاريخي الشخصي الذي أدّعي أنه غير محصور في ذات مفردة، وإنما هي ذات جيل بكامله انفعل وفعل وتفاعل. بعضنا انكسر، وبعضنا الآخر لم ينكسر، بعضنا تخلى عن مبادئه، وبعضنا ظلّ مبدئيا، لكنني أزعم أننا إن كنا خسرنا الأرض، وإن كنا خسرنا شعارات كثيرة كانت مرفوعة في تلك المرحلة، فقد كسبنا أنفسنا. كسبنا تجربة فريدة".

إذاً، ومنذ العنوان، ثمة مواجهة للمكان الذي يتأرجح بينَ بين دائماً، هو اليمبوس، المنطقة الوسطى ما بين الجنة والجحيم، وهنالك شخصيات تماثله في هذه السمة، وكذا الأحداث والزمان والمكان، وحتى التجربة الذاتية المركبة لفركوح الذي عاش زمناً في القدس، كما عاش في عمّان، وتفاعل مع قضايا المجتمعَين، فجاءت روايته وكأنما هي شهادة على تجربته الحياتية الخاصة في تعالقها وتفاعلها مع حياة الآخرين في محيطه وتجاربهم.

هذه التجربة التي تنهل من مخزن

الذاكرة، ذاكرة الراوي، والتي تشبه بيت العنكبوت حيث الدوران اللانهائي لحياة تُختزن في الذاكرة لتسقط على الورق كما دوائر الماء إذا ما أسقط فيه حجر رجّ هدوءه وخلع عنه سكينته. إنها محاولة لاستعادة ما توارى في قبو الذات، "كي لا نقضي ونموت تحت وطأة ما نختزن في تجاويف الذاكرة: في غور الصدر: في شغاف القلب" (ص٨٨).. هي حيوات في "مدن أعرضت عن أحلامنا، فرسمناها على غرارنا لتتداعى حين نتداعى"(ص٨٨).

وتنسجم عناصر الرواية في بنيتها الكلية مع سياق السرد الذي يركن إلى منطقة التذكر، وفيها لا تخضع الأحداث لترابط منطقي أو عقلي، وإنما تتدفق وفقاً لإحساس الراوي بها، وإذ ذاك يصبح الزمن فكراً، والعالم امتداداً لهذا الفكر، وهو ما تبدأ به الرواية، فمشهد اللوحة المعلقة على الحائط يردّ الراوي إلى داخله/ مرآته الجوانية في محاولة للفهم: "أن تفهم يعني أن تدرك الحياة، أو تحاول"(ص٢٦)، لكن هذا الفهم العقلي بالنسبة للراوي لا يكف، فهنالك ما هو أكثر من الإدراك الواعي؛ ثمّ المشاعر والأحاسيس المختلفة التي تكتمل بها النظرة للعالم: "عليك أن تُفجع بتبدد أحلامك وانكسار آمالك، فتكون أنت"(ص٢٦)، وبعد، يعترف الراوي: "(لا شيء يكتمل)، قال أبي؛ ففهمت أن لا شيء يستحق الانتظار. وفهمتُ، كذلك، أن الانتظار مضيعة لوقت سيُصاب بتخمة إن تركته يتلهى بإنضاج التجربة. الكتابة ستتكفل بهذا"(ص٦٤).

إن عدم الاكتمال هو الصورة الحقيقة للعالم الترابي الواقف بين العالمين: العالم الفوقي الذي يمثل الخير، والعالم السفلي الذي يمثل الشر، ولذلك فإن الثواب والعقاب لا يكونان بسبب عمل الكائن/ الإنسان، وإنما يكونان بسبب انسياقه وراء كائنات هذا العالم أو ذاك.

ويبدو هذا العالم الذي أوجدته المخيلة الأدبية حيادياً من حيث أنه عاجز لا يملك مقدرة العالمين الآخرين، ولكنه في غير هذه الناحية لا يعرف الحياد، لأنه عالم منحاز في حقيقته، إما إلى الأعلى أو إلى الأسفل. إن الكائن هنا لا يموت إلا إذا سقط في هوة النسيان، لذا فإن الراوي يكتب ليبدد النسيان، راصداً التغيرات والانتقالات التي يعيشها الإنسان: "كان لا بد أن أكتب الحكايات قبل أن تموت أيضاً، فالحكايات كأصحابها، تُدفن مع جثامينهم وتُنسى، كرفاتهم، حين لا يعود سوى الصبار ينبت فوق قبورهم"(ص٣٠)، لكن الراوي/ الكاتب يعترف، وهو يقاوم النسيان بالكتابة: "أصاب بالملل، ويربكني أن لا طائل من وراء عالم لوثت جيناته بسخام الحروب".. إنه عالم لا يستحق التخليد.

يتأسس الروي في "أرض اليمبوس"، وفق استراتيجية سردية دينامية مضادة لصورة الراوي التقليدي بوصفه المرجع الوحيد الذي يمكن الوثوق بروايته، فعلى عكس ذلك، يصبح الراوي في هذا العمل أول ضحايا استراتيجية اللعبة السردية التي تخلخل موقعه وتشكك في صوته وصدقه، ذلك أنه يتعرض لصيرورة تناسخات وتحريفات تجعله يفقد موقعه المركزي في تراتبية السرد، بحيث لا يمثل مصدراً موثوقاً به في الحكي. لذا نراه يستعين بآخره ليكمل ما تناقص من أجزاء الصورة، مؤكداً أن ما يرويه قد لا يكون حدث فعلاً، وإنما هو رغب في حدوثه فاختلقه: "علينا أن نتذكر كي لا نقضي تحت وطأة كل ما جرى. لا! دعنا لا نذهب بعيداً في خداع أنفسنا. فلنقلها: كي لا نقضي تحت وطأة كل ما لم يجر وتمنينا أن يكون"(ص٢٣٢).

ولذا، تتعدد المستويات السردية في الرواية، فهنالك الراوي بضمير الغائب، والراوي بضمير الأنا، والراوي بضمير المخاطب، وجميعها تبدو مرايا لراوٍ واحد يجاهد في البوح ولمّ ما تناثر من أشلاء لأحداث اختزنت في الذاكرة. فالأحداث في الرواية ليست من تأليف شخص واحد، وإنما

من وضع أشخاص متعددين، يتنازعون الروي مفككين مركز السرد الذي يتشظى في أكثر من نقطة، وفقاً للرغبات المتقلبة للرواة/ مرايا الكاتب، إذ كل منهم يشكك بصدق الآخر وصدقيته.

ومثال ذلك، يقول الراوي بضمير الأنا، بعد حديثه عن المرأة الأولى في حياته: "عليّ أن أستعيد الأمر برمّته، أكثر من مرة، كي لا أفقده. تفاصيل الأشياء تهرب مني. تفلت من ذاكرتي، فأتركها لغيري، ظاناً بأنهم يتوفرون على ما ينقصني: يملؤون الفراغات في حكايتي الشخصية بدلاً مني. هم ينوبون عني، بالأحرى. كأني أحلهم محلّي في أداء ما يشبه امتحان (املأ الفراغ في الجمل التالية). كأني أجعلهم أنا، مثلما أجعل (ماسة) جميع النساء"(ص٧٤).

يتدخل الراوي بضمير المخاطب، مناقشاً ومحللاً ومشككاً بمقولات الراوي بضمير الأنا (وجهه الآخر)، ويردّ عليه: "هذا صحيح تماماً، وهنا مربط الفرس ـ كما يقال. أو مربطك. تجعل امرأة لا وجود لها بديلاً عمّا لم تجده في ما عرفته من نساء. أسميتها ماسة: أي الجوهرة المبرّأة من أية شائبة. تتحايل على وعيك بتغييبه عمداً؛ إذ أكثرت مؤخراً من التأكيد على أن الكتابة لا تنتج إلا من وعي حادّ. وهذا صحيح ودقيق أيضاً. غير أنك وبإرادتك إنما تنقصم إلى اثنين يتشاكلان بالضرورة. لكنهما يتماهيان كذلك ليصطدما بعضهما ببعض"(ص٧٤).

إن الرواية تقترب من الواقع وتتفحصه وتحلله وتتعامل مع عناصره بلغة تستثير العميق والباطني فيه، حيث اللغة هي وسيلة الكاتب للتعبير عما في ذاكرته من صور مختزنة للواقع. وربما أن واقعية الرواية جعلت من المستساغ السرد بالعامية أو المحكية، خصوصاً في المقطع الذي يتحدث فيه "خضر الشاويش"، ابن يافا الذي يقطن في مخيم الوحدات، عن "بطولاته" التي يقتات على ذكرياتها ليتمكن من تقبّل واقعه المهزوم، فهو "يحكي ليعيش أياماً مضت يراها أجمل من حاضره، كأنه، عند الحكي عن عزّ قديم وتفرّد آفل يتخلص من بؤس واقعه ويميز شخصه الضائع في جموع نُسيت وبلا ملامح"(ص١٢٩).

تتداخل حكايات خضر مع مَشاهد يستعيدها الراوي بضمير الأنا من ذاكرته، فحديث خضر عن المرة الأولى التي جرّب فيها رفعَ الحديد، تستثير في الراوي ذكريات النكسة. وخضر في بحثه عما يخلّصه من العار الذي لحق به بعدما فشل في رفع أثقال الحديد، يقود الراوي إلى أحداث بحثه عن "حاملي الكلاشنكوف"، الذين يمارسون عملهم بالخفاء، وهو بذلك يبحث عما يخلصه من الهزيمة.

خضر يدخل الجيش، أما الراوي فيدخل "الحزب المالك لذراعه في حركة الكفاح المسلح"، ليصبح "رفيقاً" ويحصل على البندقية التي حلم بحملها، ويكشف له قرينه (الراوي بضمير المخاطب) أنه إنما أراد أن يكون ـ والكلامُ له: "بطلاً رديفاً للبطل خضر، الذي دلّك على خريطة فلسطين في شخصيته وتفاصيل حكاياته، فزرعَ الحلمَ فيك عن بلدٍ تحوّلت إلى أسطورة"(ص١٢٩).

إنها رواية مسبوكة بلغة ذات طاقة شعرية مفتوحة على الدلالات، إذ إن السحر الذي تمارسه اللغة في الرواية بشتى تجلياتها، هو سرّ إبداع فركوح الذي كلّما قبض على الكلمة أضرمَ فيها نار الجمال الغامض والسرّي.

هي محاولة للاكتشاف.. للتذكر.. حتى لا يضيع الحلم، وننسى القدس "مدينة الله أقرب إلينا من حبل وريدنا، وريدنا المحقون بالمخدّر الذاهب بنا إلى منامات قد تطول وقد لا تطول، وحتى لا نرهق الروح بمزيد من الأسئلة، فلنحاول أن نعيد كل ما تذكرناه إلى ما كان: قبل أن نحذف منه وأن نضيف إليه. أعرف استحالة ذلك. أعرف، ولكن عليك أن تحاول. سيكون الاكتشاف هناك"(ص٢٣٢).

الشذرات بين ألق الصورة وذهنية المعنى

عباس حيروقة

لماذا الشعر..؟

لأننا في زمن يرفلُ بالحق والتجبّر.. بالكراهية ويحتفي بالقبح.. لأننا في زمن فقد بديهيات الالتزام بالقانون أو حتى بالعرف الاجتماعي.. فأصبح يفيض بالزنا الفكري والمعرفي، فنرى اللقطاء الذين تطاولوا ليطالوا كلّ شيء.. ليتحكموا بالعباد وبالبلاد، كيف لا وهي أزمنتهم المكدّسة بالعهر وبالقهقهات.

لذلك لا بدّ من الفن عامة والشعر خاصة باعتباره الشكل الأهم والأرقى لأي نشاط اجتماعي.. لا بد منه ليطهر الإنسان من القيم الرديئة وهذه هي وظيفة من وظائفه كما يراها أرسطو في "فن الشعر".. لا بد من لتعزيز كلّ القيم والأخلاق.. تعزيز الجمال والتدرّب على تأمله وتعايشه، الجمال الذي نادى به ديستوفسكي كمنقذ للبشرية.

لأننا في عالم ممزق من كل الجهات، تتقاذفه رياح القمع والقبح والعنف والاستبداد.. فما علينا إلا العمل جادين على البحث عن أية بوابات ولو ضيقة لإدخال ما نستطيع من علوم الجمال والأخلاق والحريات والمحبة والروحانيات لتطهير النفوس والأيام من أدران الخراب المعرّش والمشرّش بين الأنامل فوق الرموش.. ما علينا إلا العودة إلى القوى الحيّة الكامنة في دواخلنا، قوى الوعي والفن والإبداع، لأن ليس سواها بقادر على التأسيس لمستقبل مزنّر بالجمال يمكن أن يليق بكنه الإنسان وطاقاته، ويعززه سيداً للمخلوقات.

ونلاحظ الآن أن هذه الزيادات في التشويه لم تشكل صدمة عند المجتمع لضرورة التوجه نحو علاقات جمالية على مستوى الذات والموضوع من خلال البحث عن بديهية وفطرية الإنسان قبل تولد الصراعات التاريخية التي ولدت الانقسامات على صعدٍ عدّة.. لا بل على العكس إذ نجدُ الإصرار في الإمعان بسراديب الحية وأقبيتها الرطبة التي وشمتنا بعفنها ورائحتها الممتدة إلى أقاصي نبضنا.. نجدُ الابتعاد والعزوف عن الفن عامة والأدب أو الشعر خاصة وما هذا إلا عزوف عن الجمال بوصفه حقيقة مثلى.. عزوف عن وعي وتأمل الذات التي تحتاج لمجموعة علاقات سليمة مع الظواهر والأشياء المحيطة لتحقق توازنها، وتحدد موقفها تجاه العالم.

من هنا نجد أن الدكتور حمزة رستناوي كغيره من أبناء جلدته "التسعينية" على الأقل يحاول الهروب دائماً إلى ظلال القصيدة وأفيائها، لمواجهة الواقع الذي يضيق فيه كل شيء على كلّ شيء "النفوس، القيم، الأرض، السماء، الأنهار.." يحاول من خلال الشعر رسم الآفاق والأمداء التي يشتهيها.. يحاول

تجميل ما تحمله لنا أيامنا المحزنة.. يحاول من خلال الشعر أن يردّ بعضاً من مآسي الزمان عن وجهه أو عن وجوهنا التي تزداد يباساً كصفصافٍ فقد التراب والماء.. فأخذت رياح الفصول ترتل على أغصانه مواويل النساء الباكيات بمرارة الفقد فوق شاهدات القبور..

ما الشعر إلا تلك الأمداء والأنداء التي نحتاجها كي نمعنَ في نواحنا وبكائنا وصراخنا وعويلنا.. ووجهنا نحو وجه الله لا يفصلنا عنه فاصل..

ما الشعر إلا تلك الأسئلة الكبرى التي تزداد اتساعاً.. ونحن موشومون بانتظارات طوال.

المجموعة كتوصيف..

أسوقُ هذه المقدّمة للحديث عن مجموعة شعرية مختلفة بكثير من نصوصها عمّا هو سائد في الخطابات الشعرية، مختلفة بلغتها المشغول عليها، مختلفة بذهنيتها، بجدليتها، بتواتراتها، باصطخاباتها.. "الشذرات" المجموعة الشعرية الثالثة للشاعر حمزة رستناوي الصادرة حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب والتي جاءت بعد "طريق بلا أقدام" و"ملكوت النرجس" وتحوي مئة وثماني قصائد قصيرة أو ما يسمى بقصيدة "الومضة".. هذه القصيدة التي تقوم في تركيبتها على التكثيف والإيجاز وعلى التناقض والمفارقة والقفلة المتوهجة أو النهاية السامية غير المتوقعة والتي هي نتيجة لمقدمات سامية فتخلق الدهشة عند المتلقي، والقصر ليس بالمؤشر على أنها ومضة إن لم تتوافر فيها ما ذهبنا إليه آنفاً.. وقد أجادوا التسمية حقيقة، فالومضة من الوميض واللمعان المذهل لنقرأ مثلاً (الهبوط).

أتلاشى في الثقب الأسود/ أقتربُ من الصفر المطلق/ لا تتملق/

واتبعني/ كي تهبط في ملكوت الله المطلق.

يقترب الشاعر بوضوح من روحانية الحلاج في هذا النص وفي غيره من نصوص المجموعة سواء الحلاج في شعره أو في طواسينه.

ولغة الشاعر في مجموعته هذه لغة مغايرة تجديدية تخلق عند المتلقي حالة تأهب واستنفار داخلي تحسباً لمعاني أكثر دلالة ولكن ذلك يحتاج إلى جهد غير قليل بالنزول إلى بئر المعنى لاستنباط كنهه، وما يغري المتلقي بمغامرة الشاعر النصية تلك الإيقاعية التي حاول الارتكاز عليها لترتفع به غماماً أو حماماً يهدل بوافر لذة النص:

لا تقضمي يا حلوتي غيم المطر / سيفيض نهر الربِّ غولاً/

يرعب الأيام سفح المنحدر/ إن تدركي رعش الجبال حقيقةً/

لبسطت كفاً للهروب بلا أثر/ من حانة آوت مفاتن قاتل/

للطفل في وضح القمر/.

رغم الغرائبية التي يغلف بها نصه والتي تشعر المتلقي أن النص خرج عن سيطرة كاتبه بين الفينة والفينة إلا أن هذه الغرائبية أسس لها جيداً لتصبح ميزة أو ملمحاً هاماً في تجربة حمزة رستناوي إلا أنها مرهقة حتى بالنسبة للمتلقي الفعال (المزمار) أنموذجاً لنقرأ:

مزمار حلزوني الروح/ يتملص نافخه/

من طيفِ عطالته/ ويسوّر ليلته بالوحدة/

يعتصر العنقود بداخله/ لا يفعل نجماً/

مشلول يفجّره البوح/

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هل نحن أمام نص مغلق مبهم؟! أو غامض شفاف رمزي مكثف؟ وهل الغرائبية في المعنى والتركيب النصي لدرجة ما اتضح في بعض النصوص يمكن أن يعكس مطلباً أو هاجساً للشاعر بالبحث عن المتلقي الفعال؟! وهل الشاعر اشتغل في مجموعته على نص فعال مثلاً؟ وما الملامح الواسمة لهذا المتلقي؟ وهل حاول أن يشتغل على شعرية نصية ليكسبها

ملامح الفعالية؟! وهل يمكن أن نقر بفعالية نص ما عند متلق ما مثلاً؟! أو لكي يمتلك النص مقومات النص الفعال يجب أن تكون فعاليته عامة وقابلة للامتدادات الزمكانية؟!

إن مجموعة "الشذرات" مشغولة على الذهنية العقلية المعرفية في معظمها أكثر من اشتغالها على الشعرية، هذا الاشتغال مبني في أجزائه على مقولة أو حديث أو نص لأحد المبرزين العقليين أو الروحانيين.. مجموعة لها خصوصيتها لقارئ خاص أيضاً، ولو أنها جاءت في بعضها غنائية، فهذه الغنائية أشبه بالنسيج المشكل للجوهر المحتوي بشكله الفكري المعرفي، أي نحن أمام نصوص في بعض أوجهها أقرب إلى لوحة سريالية تجريدية، حمالة أوجه إن فكت بعض رموزها، أو تسنى الحصول على مفاتيح لها..

رغم كل هذا يمكن القول إن الشاعر رستناوي في شذراته هذه يمتح من عمق موروثنا الثقافي "الديني، الفلسفي، التاريخي، الأدبي" والموروث هنا أو التراث من حيث هو "مخزون نفسي للجماهير" كما يراه الدكتور حسن حنفي، ويتجلى ذلك ببعض المفردات أو الجمل فيرصع فيها نصه ليعكس البنى النفسية والفكرية الخاصة به إضافة إلى التزامه بالإيقاع الشعري العربي الأمثلة كثيرة من مفردات "زنيم، سرداق" ومن جمل وتراكيب "في بيتي وأنا حائض، كنتم خير أفعى لسانها عربي وذيلها حركات".

وفي قصائد عدة مثل "متجردة، الخيام. نافذة".

قصائد المجموعة غير قائمة على الانفعال كما أنها غير قائمة على التأمل. إنها نصوص قائمة في أكثرها على التفكر وسنوضح هنا ما التأمل وما التفكر والفرق بينهما.

التفكر كما أراه هو إعمال العقل في البحث عن حل لمسألة فيبذل الجهد وتتحفز الملكات ويمكن أن يكون في منحى إيجابي كما يمكن أن يكون في منحى آخر سلبي، وبالتالي يمكن أن يؤسس فعلاً سلبياً وردّة فعل أيضاً.

أما التأمل فهو الإمعان في الشيء والذي ينتج متعة واطمئناناً واستنهاضاً واستكشافاً لكنه الشيء من حيث هو ماتع وجميل والتأمل أكثر ما يتعلق بالجماليات.

فنعود لنقول بعد هذا التوضيح إن الشاعر اشتغل في معظم نصوصه على التفكر وعندما اشتغل على التأمل أنتج أهم قصائد المجموعة فكان فيها الكثير من الإبداع والبناء الدرامي رغم قصرها مثل "المغني، الناي، فارس..." هذا التأمل الذي قاد ويقود إلى الكشف والإمعان فتنجلي الحجب ويبان ويفيض أو يضيء ولو لم تمسسه نار. لنقرأ مثلاً قصيدة "فارس" ونلاحظ مدى فيوضات المعاني وانسيابيتها دون تكلف أو تصنع لتكون أنموذجاً عن نص تأملي مدهش:

لفارس وردتانِ وقبّرة/ لفارس وخزُ رائحةِ الكتابِ المخملي/

يفوحُ في تاريخ مهدِ المحبرة / لفارس جملان كطفلتين/

وناقة بيضاءُ تهذي/ كالدموع إلى الحقيقة حائرة.

ولننتقل الآن إلى النص الآخر الذي تحدثنا عن ارتكازاته وهو النص التفكري المعرفي ولنقارن بينهما من حيث عفوية وبراءة وبكرية الصورة في الأولى ومكننة أو آلية الصورة في الثانية رغم توافر الوزن والإيقاعية التي منحتها شيئاً من الغنائية لنقرأ مثلاً "الهروب".

أفلاكُ الحريةِ/ تمضغ فسحة وقتٍ جدباء/

ستعودُ إلى عاشقِها/ منهكة خافقة الأثداء/

يتحطّمُ قلبي/ وأنا الآن/ مجرّدُ طفلٍ "عقل"/

يبدعُ قصّة إغماء.

ولكنها تبقى في هذا الاتجاه تتماشى مع كوكبةٍ من الأدباء الذين شكلوا ظاهرة ما تؤسس من خلال نص خاص إلى متلق خاص

بتأثيرات خاصة وقدرات تخيلية خاصة.

ويبقى الشاعر هنا في مجموعته هذه كما قلنا يمتح أيضاً من عمق موروثنا الثقافي رغم ما ذهبنا إليه؛ هذا ربما ما دفع البعض بوصف نصوصه بالتقليدية والمباشرة. والسؤال هنا.. إذا كانت هذه النصوص في هذه المجموعة تقليدية ومباشرة فما حال ما سنتحف به من نصوص غير مباشرة أو تقليدية؟!

في الشعر.. الصورة.. الخيال

لقد حاول العديد من الفلاسفة والشعراء والنقاد الاجتهاد في تعريف الشعر، فعرفه كل منهم وفق المعطى الزمكاني له فجاء ناقصاً أو هكذا أراه أنا، فأي تعريف للشعر هو تحجيم وتقزيم له ومحاولة لِلَيّ عنقه وإدخاله في حالات ثبات ما.. فالشعر أكبر من كل التعريفات والمصطلحات.. ولكن سأورد قولاً أعتبره من أجمل ما قيل في الشعر لأجعله مدخلاً للحديث عن جزء هام ومكون أساسي للشعرية... ألا وهو الصورة، فابن سينا في كتابه الشفاء قال: الشعر هو كلام متخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي.. ويضيف ابن سينا: والمتخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء كان القول مصدقاً به أو غير مصدق.

ويرى في موضوع آخر أن التخيل إذعان والتصديق إذعان لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بالقول نفسه.. والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه.

إذاً ابن سينا أدرك تلك الأهمية للخيال في خلق الصورة كما أدركها فيما بعد "كانط" عندما اعتبر أن الخيال "أجل قوى الإنسان".

من هنا أقول: بعد قراءتي "الشذرات" الشاعر غير مرة فإن أكثر ما شدني إليها أو للتواصل معها تلك الصورة الشعرية البكر التي فاضت بها المجموعة، فمثلت الشاعر وأبرزت مخزونه المكاني والزماني وما يحفلان به من اصطخاب.

ولما للصورة الشعرية من مكانة ودور في تميز وتمايز النص بكونها "وسائل نقل الفكرة والعاطفة معاً إلى القارئ عن طريق الخيال"(١).

وباعتباره "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة وليست الصورة شيئاً جديداً فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم(٢).

وأقول هنا إنني لا أتناول الصورة من إيماني بأن الشعر هو صورة وحسب.. لا بل باعتبار الصورة هي عنصر جد حيوي قائم على قدرة التخييل عند الشاعر، فالتخييل ملكة وكما قلنا هو عند ابن سينا الكلام الذي تذعن له النفس.

فالشاعر في مجموعته هذه يعبّر عن أجلّ قواه، فينشط الخيال ويمتد أنى قادته القصيدة.

ليقدّم لنا الصورة حافزاً وليمكننا من وعيه الشعري ولحظتها المشغولة على ذاكرة حيّة.. والذاكرة هي "حفظ الذات لنتائج تفاعلها مع العالم الخارجي مما يجعل في إمكانها ترديد واستخدام هذه النتائج في نشاط لاحق(٣).

ودراسة الصورة الشعرية كدراسة دورها.. ليس بالبسيط فمهما حاولنا التوضيح يبقى ثمة غموض ما وتعقيد في معناها ومحتواها، وخاصة في تحديد ماهية الخيال.. فالخيال عضوي، وعضويته تلعب في تمكين الصورة في النص ذات الدور الذي تلعبه الصورة في تمكين النص شعرياً وتمايزه، فالصورة مرآة تعكس البنية النفسية والاجتماعية والفكرية و.. للشاعر، وهي تعبّر عنه وتمثله، كما عبّر هو عنها ومثلها بحيويته التخيلية ويمكن تشبيه علاقة الصورة بالقصيدة

كعلاقة الروح بالبدن، إذ تعتبر الصورة هي المادة التي تحتويها القصيدة وتمضي لها حيث تشاء تجاه عوالم وفضاءات شتى كالروح فهي النقيض في البدن وتأخذه وفق رؤاها، أما الخيال بالنسبة للصورة الشعرية هو الجوهر إذا اعتبرنا الصورة مادة إذاً فهو جوهرها وهو شعريتها.. فالصورة هي المادة في القصيدة الشكل والخيال كما قلنا جوهرها.

ويمكن دراسة الصورة الشعرية في هذه المجموعة بحالاتها المتراكمة فمثلاً..

على مستوى الجملة، على مستوى المقطعية أو القصيدة، على مستوى المجموعة أو الصورة المجتمعة أو حتى على مستوى التجربة...

وكذلك يمكن تصنيف الصورة بـ... الإيحائية، البصرية الحسية، التجريدية أو السريالية..

وباعتبار كل صورة هي مولود منفرد لا يعيش بشكل منعزل لا بل يتوالف ويتواشج بعلاقات حية مع أفراد أسرته ومجتمعه ليشكل منظومة ما أو سيرة ذاتية لنص أو مجموعة أو شاعر.. فإن صور الشاعر متنافرة على مستوى المقطعية أو القصيدة، فنلاحظ أننا أمام لوحة تتداخل فيها لوحات عديدة بألوان غير متجانسة وهذا الازدحام في التراكيب غير المتجانسة يعكس شيئاً من التوتر في البنية النصية، هذا التوتر أسس لمشكلات تراكمت بين يدي المتلقي لنقرأ "شهوة الجرة" مثلاً:

النابضُ الباكي/ يطهرني؟ قواربُ بؤسيَ/

الساجيَ/ تيممُ شهوة الجرّات/

تروي وتلمح هاجس قطرات/

رغيف السحِّ في جسدي/

يفاجئني/ وأحجارٌ تراودني وتسفحني/.

وما يمكن قوله أيضاً أن الشاعر يتقن فن الصياغة ويهتم بها لإنتاج صورة مدهشة مغايرة بكر على مستوى الجملة الواحدة فتخلق عند المتلقي حالة قبول ومتعة، ولكن ما إن ننتقل شيئاً فشيئاً إلى جمل أخرى حتى نشعر أن هناك حالة فكاك، حالة من الإرباك تتملك المعنى والدلالة سواء، وهذا ينطبق على بعض القصائد فقط، ولكن في كثير منها نلحظ توافر التكاملية النصية من معنى ودلالة وإيقاع وتماسك لغوي و"إدراك حتى لماهية الإدراك" الذي اعتبره أرسطو أسمى نشاط الروح.. التي يرى فيها هيغل "وحدة الوعي الذاتي" والوعي محققاً في العقل هذا العقل الذي قال فيه حمزة رستناوي:

ليس في معناكَ شمسٌ أو ضحى/

مستنيرٌ /دافق الهجر قريب/

كلما ولّيتُ شطريْ /غارَ في الدهليز ضوءٌ/ وانمحى/.

فالعقل يدل عليه المنطق كما المنطق يدل عليه العقل، والمنطق في بعض تعاريفه هو العقل أو الكلام والفارابي يراه "جملة القوانين التي من شأنها تُقوّم العقل وتسدد الإنسان".

وما حديثي هنا عن العقل إلا لأن الشاعر في نصّه يقدّم مكاشفات عقلية بلغة تفكرية لا تأملية والأمثلة عديدة كالقراءات في "الخيال، كائن، عرّاف التراب،.."

وبمعنى ما أن الشاعر يحتفي بالعقل وملكاته وقوانينه كما يحتفي بما هو قائم عليه هذا العقل من منطق وبرهان، فيحاكي الشعرية بلغة العقل وينتج صوراً عقلية والتي قالَ عنها أبو حيّان التوحيدي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" بعد أن عدد أنواع الصور فقال عن الصورة العقلية: "هي شقيقة تلك أي الإلهية إلا أنها دونها لا بالانحطاط الحسي ولكن بالمرتبة اللفظية، وليس بين الصورتين فضل إلا من ناحية النعت، فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة ولكن الصورة الإلهية تلحظ لحظاً ولا يلفظ بوصفها لفظاً"(٤).

إذاً هذه هي المكانة التي خص التوحيدي بها الصورة بشكل عام والعقلية بشكل خاص ومنها نقول إن صور حمزة في هذه المجموعة

جاءت مهمة وغزيرة فهي بين العقلية والروحية ويمكن الفرز بينهما بسهولة.. لنقرأ مثلاً ونلاحظ ماهية الصورة:

بتن في ثقب الجنون؟؟ ـ يسكُنُهم ضوء الأمر النابذ عنهم ـ ويولجُ ثقبَ الصوتِ ـ مزمارٌ حلزونيّ الروحِ ـ بذورُ الغفلةِ ـ أفلاكُ الحريةِ ـ متعددُ الطبقاتِ ـ تغلّ دائرة الجسدُ ـ حيواتٌ نعشكَ ـ النابضُ الباكي يطهرني؟..

ولننتقل إلى الاتجاه الآخر ونقرأ..

أو يرويها الحطابونَ بذاتِ الليلِ ـ الطفل المودعُ في ذاكرة السيلُ ـ تفورُ من عينيك عاصفتان نائيتان في الزمنِ المطيرِ ـ يحرسها شيخٌ من دمعٍ ـ المزنُ القادمُ أنثى ـ ونبشتَ تاريخَ المحنِ ـ يلحدُ في قبرِ هواءٍ ـ قد أورقَ الترحالُ في غدنا وعاقرنا المكانُ ـ يعبّدُ الدربَ المطيرةَ بالفناءِ ـ سبعة بعرانٍ تبحرُ في باديةِ الشهوةِ.

من خلال ما قرأنا هنا أو ما ضجّت به المجموعة من صور تنتمي للاتجاهين يمكن أن نقول إن الشاعر في الاتجاه الأول كتب وكما يقال كتابة شعرية مدهشة.. أما في الاتجاه الثاني نرى أنه كتب شعراً مدهشاً، والتفريق بينهما ليس بالصعب.. فنحن أمام شاعر يمارس في نصه جلّ قواه ويتجسد هذا بقدرته على خلق صورٍ جديدةٍ تنضمُّ إلى المنجز الإبداعي، نحن أمام مجموعةٍ نصوص مشغولة كما قلنا على مفاهيم خاصّة في بعض جوانبها، ويحاول العمل على تعميق المعنى من خلال المتنافرات الصورية ليشكل الخيال لديه هالة نورية تزنّر المعنى بغرائبية الصورة وبكريتها.

والحديث عن الصورة في هذه المجموعة قد يطول ويتشعب، ولكن يمكن أن نقسّم المجموعة إلى أقسام أو مستويات في كل منها تبرز خاصّية أو ميزة ما تعرف بها...

القسم الأول: وفيه القصائد المشغولة على الشعرية، شعرية الصورة وحميمية اللغة في نسيجها الداخلي، شعرية مبنية على التأمل الذي عدّه أرسطو أعلى صورة للنشاط العقلي، تأمل ظاهر الأشياء وصولاً إلى جوهرها فتخلق تمايزاً يتأتى من حراكٍ أو فورانٍ أو تفاعلاتٍ داخليةٍ في بنية النصّ.. شعرية تحاكي الجوهر الموشوم في ذاته، فتحرك النفس لتدركه وفق قدرةٍ وحيويةٍ ما، فتورثنا شهيقاً طويلاً له هيئة لذة عارمة خاصة.. والأمثلة كثيرة ووافرة.

مثل "الناس ـ المغني ـ عرّاف التراب ـ هيكل الزمن المطير ـ فارس ـ المحبرة ـ ومن العاشق نقرأ:

كلي يبحثُ عن كلي/

والنطق صباحٌ /يظلمُ فيَّ الحبُ/

أبوحُ بهذا القولِ/

فيسقط في المرآةِ جناحٌ

ففي هذا القسم شيءٌ من الحكائية والكثير من التنامي الفني الدرامي وأشياء أخرى تمنح النص ميزة أو ملامح تألق وحيوية في ذاته وقبولاً وحيوية عند المتلقي.

أما القسم الثاني: فقصائده قائمة في بنائيتها على الصنعة والتفكير بهدف إنتاج أو تقديم نصٍ مغاير؛ فنلحظ أن الشاعر يحمّل نصه ويثقله بالفكر فتأتي هذه الفكرية مصمتة وجامدةً تخلخل الفطرية الشعرية، ولو حاول استخدام لغة تنتمي كما قلنا بمفرداتها إلى المخزون التراثي.. يثقل ويحمل نصه مهام الكشف والمكاشفة العقلية فيقدم قراءة لقوانينه وفق لغةٍ تفكرية فيأتي النص شبه متوتر قلق وتارةً حذراً يهادن الماء بتهدل أغصانه على ضفتيه، إذ قلما نشعر بعفوية شعريته المتوافرة في غير مكان، وإن جاءت هنا تكون على استحياء، فيسارع إلى تكنيكها.. وما إن يدرك فعلته حتى يتراجع لتستعيد الشعرية ماء وجهها.

شاعر يريد أن يقول أشياءَ كثيرة ويطرح رؤى وأفكاراً عميقةً في مقطعيةٍ قصيرة.. فهل نجح.؟

كان الوعدُ الصادقُ أنثى/ والريحُ رجال/

يسكنهم ضوء الأمر النابذ عنهم
من أجل الوردة /كنتم تقتتلون؟/
والوردة أم خطايا/
تتعذب في روح /وسُرَادِقها ملعونْ

رغم كل هذا وذاك فإن الاشتغال على الصنعة وإبراز مهاراته اللفظية أنتجت حقولاً وأمداءً من الخضرة، لكنها الخضرة غير الطرية.. رغم توافر المادة وغناها لكن الوعاء الذي احتواها لا يتلاءم وجوهرها فلم يقو على تقديمها كحالات جماليةٍ أو لم يعنَ بتقديمها..

فجاءت نصوصه ممعنة في التجريد، بعيدة بعض الشيء عن الغموض تجاه الإبهام أو الاستغلاق، فالغموض يمنح الصورة نبضاً جديداً وحيوات مديدة، كما يغري بالكشف للوصول إلى لذة حقيقية.

حقيقة أقولها في هذا المجال وهي.. أحياناً تنتابني حالة أقول فيها إن بعض مقاطع المجموعة غير مقنعة كحالة شعرية بمتعة خاصة في التفاصيل الصورية الصغيرة، هذه المتعة أو اللذة تتأتى من فرادة وبكرية وجدية الصورة المكونة من حيوية الخيال وأهميته ككائن عضوي جليل الإمكانية والقوى.. أي هناك هالة ما حول النص تدلّ على أهميته رغم تعثر بعض رموزها، وما يزيد هذا الشعور تلك الحالات التي يضجّ بها النص، حالات التوتر والصخب الداخلي، فأبحث عن ماهية الخيوط المنسوجة بين الشاعر وعناصره المكونة لذاته من جهة والزمان والمكان من جهة ثانية.. علاقة الشاعر مع مفرداته "العقل ـ القلب ـ الجسد ـ" علاقته مع المكان بمكوناته أيضاً من "تراب ـ ماء ـ هواء ـ نار ـ" علاقته مع أزمنته "الطفولة ـ الصبا ـ الرجولة ـ والكهولة المفترضة" إضافة لأزمنة الفرح والحزن والاكتئاب.. وعلاقاته مع الفرد "الصديق ـ المرأة ـ الطفل" ومع الجماعة والعمل على تعزيزها كحامل موضوعي لأي مشروع حيوي كان.

شاعر مليء بحالات من الدفق الشعري تعكس، كما قلنا، حيوية الخيال وأمدائه عبر استقرائنا لانفعالات وتفاعلات المكونات الأسيّة للحظة الراقية التي مرّت بالشاعر أو مرّ هو بها، فترجمت تجربته ونظرته وموقفه من الحياة، الكون، الوجود، بعيداً عن الخطابية والتقريرية.. لا بل بطرائق تعبيرية تختزن الكثير من الإدهاش.

وهناك في المجموعة الكثير من المواقع المتلئة بأثمن المعاني يمكن سبرها وإخراجها إلى الرواق ولكنها تحتاج إلى جهدٍ إضافي وأماكن أكثر اتساعاً من بحثنا هذا.. فيمكن مثلاً سبر مدى احتفائية الشاعر بالجمال.. بالطفولة.. بالأنوثة.. بالعقل.. بالنقل.. ومحاكاته لمصادرها. ويمكن الحديث عن أنسنة المكان عند الشاعر.. أو تشيؤ الإنسان لديه.. فنلاحظ جلياً كيف الشاعر أنسن المكان وعناصر المكان ومنحها روحاً لتحزن وتفرح لتجوع وتغني لتقرأ وتنام.. والأمثلة كثيرة منها ما ورد في "الربع ـ المحيرة ـ الأرز.."

ومن جهة أخرى يشّيِّءُ الإنسان ويرسمه ملمحاً مصمتاً كأي مفردة من مفردات المكان.. مثل "قيلولة ـ الوجه ـ.."

ويمكن أن نذكر وبكثير من الإيجاز بعض المثالب التي تركت أثراً في متانة المجموعة عند المتلقي فمثلاً نلاحظ أن:

- الشاعر يلجأ لضرورة قواعد اللغة إلى تحريك القافية المبنية على إيقاعية محددة كما في ص ١٢ مثلاً فيكون بذلك بدّل القافية أو تجاهل ما تم البناء عليه، وكان بإمكانه الحفاظ على تلك البنائية وغنائيتها وهو الذي اشتغل عليها في معظم نصوصه، بوضع المفردة المعنية بين قوسين كما فعل في مواضع أخرى ص ٤١ مثلاً.
- هناك نصوصٌ كأنها لم تكتمل فجاءت نهاياتها مبتورة على عكس بداياتها التي تشدّ المتلقي وتغريه بالمتابعة يمكن إسناد ذلك لسعي الشاعر لأن تنتمي هذه

المقطوعة أو تلك للومضة وبالتالي للمجموعة فيقسرها في لبوس غير لائق لا بل مشوه أحياناً.

- نصّان في المجموعة لا ينتميان إلى نصوصها أو هكذا رأيت من خلال لغة المباشرة والخطابية المجانية غير الموظفة فنياً، إذ حاول الشاعر الخروج من مباشرة الحدث السياسي المتناول ولكنه فشل، وفي كلا النصين يناقش بروح وطنية نقية حدثاً سياسياً فـ"البطون" تحدث فيها عن "القدس السليبة" كما أسماها، وفي "عبرة" تحدث عن "جنين" فكانت اللغة خارج لغة المجموعة.

ختاماً لا يسعني إلا أن أقول أن الدكتور حمزة رستناوي في "شذراته" يعي ويحيا لحظاته الشعرية بإتقان فلا يتركها تنأى عنه بعيداً يلتقطها بمهنية ويكرسها ملمحاً مشبعاً بألقها، وبشعريتها المدهشة.

يمتلك اللحظة الشعرية.. فتنمو بين يديه ياسميناً مديداً.. وتحلق سرب حمام يحوم ويهدل بجوهر المعنى.. وليعشش في دائرة الروح.. فوق حقول القصيدة..

يمتلك اللحظة فيتكئ مصغياً لتراتيلها وسقسقتها وهو الذي يجيد الإصغاء والاكتشاف، فتتعرّى القصيدة نهراً وينابيعاً تفور بكل الفصول.. ليشرع مركبه المحمل والمكدس بالدهشة.. تجاه البياض الكثيف..

الهوامش

١ ـ الصورة عند الجرجاني ص ٢٦٨ د. أحمد دهمان.

٢ ـ فن الشعر ص ٢٣١ حسان عباس.

٣ ـ الموسوعة الفلسفية للأكاديميين السوفيت ص ٢٢٠.

٤ ـ الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ص ٩١٢.

□□

المناصرة في كتابه حولها:
(قصيدة النثر جنس كتابي خُنثى)

جعفر العقيلي

"قصيدة النثر جنس كتابي خنثى" هذا ما يصف به الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة قصيدة النثر، في كتابه "قصيدة النثر ـ المرجعية والشعارات ـ جنس كتابي خنثى ـ الإطار النظري" من خلال مناقضة مفصّلة لمعظم الأفكار السائدة حول قصيدة النثر من حيث تعريفها وخصائصها ومدى مشروعية وجودها كصنف أدبي مستقل.

وتتأتى أهمية هذا الكتاب من كون الشاعر المناصرة قد جرّب سابقاً كتابة قصيدة النثر منذ منتصف الستينيات، حيث نشر في عام ١٩٦٩ قصيدة "مذكرات البحر الميت" النثرية الطويلة، كما أصدر مجموعة من نوع قصيدة النثر بعنوان "كنعانياذا" (١٩٣٨)، ولكن يبدو أنه ظلّ قلقاً تجاه هذا الجنس الأدبي، حتى أطلق عليه الوصف السابق في أحد تصريحاته ممّا أدى إلى اتّهامه بأنه (منشق) و(أصولي جديد).

ويتحدّث المناصرة في المقدمة التي جاءت بعنوان "إشكاليات وقضايا" عن أول مجموعة عربية صدرت من الشعر المنثور (في عام ١٩١٠) وهي "هتاف الأودية" لأمين الريحاني، الذي كتب لها مقدّمة قصيرة بعنوان "الشعر المنثور" أشار فيها إلى أن هذا النوع من الشعر هو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج: وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين.

ويسجل المناصرة عدداً من الملاحظات حول المجموعة، منها أن الريحاني يكتب قصيدة النثر بمواصفاتها الحديثة رغم تسميته لها بالشعر المنثور، بقصديّة واضحة، يؤكدها المصطلحات التي استخدمها في مقدمته النثرية للمجموعة، والتي ربطها بقصائد "والت وايتمان" الأمريكي، وهذا ما يتجاهله أنصار قصيدة النثر الحالية، فالشعر المنثور، أو الشعر بالنثر، كما يقول المناصرة، رغم أنه يمهّد زمنياً لقصيدة النثر، إلا أن هذه الزمنية المتقدمة لا تلغي عنه صفات قصيدة النثر المعاصرة، والذي يحكم ذلك هو مقارنة النصوص، وليس مقارنة المصطلحات، وتعدد التسميات لقصيدة النثر.

ومن الملاحظات التي يوردها المناصرة أن توفيق الصايغ هو أول من أصدر مجموعة حديثة من قصيدة النثر بعنوان "ثلاثون قصيدة" عام ١٩٥٤، وكذلك جبرا الذي أصدر مجموعته الأولى "تموز في المدينة" عام (١٩٥٩)، وقد نشر قصائده النثرية قبل أدونيس وأنسي الحاج كما يورد أحمد بزّون.

ويضيف المناصرة أن روّاد قصيدة النثر "توفيق صايغ، جبرا، الماغوط، أدونيس، أنسي الحاج، شو أبي شقرا..." أعلنوا عن

مرجعيتهم الثقافية الأوروبية والعربية، وأن بعضهم ابتعد عن مصادر التأثير الفعلية في نصوصهم، بتسمية مصادر لا علاقة لها بنصوصهم لإبعاد شبهة التأثير.

ويرى أن روّاد (قصيدة التفعيلة) دمّروا مفهوم (الشعر كلام جميل موزون) في المعركة التي خاضوها مع أنصار القصيدة العمودية حتى عام (١٩٦٦)، في الوقت الذي كان فيه كتّاب قصيدة النثر معزولين آنذاك، يتقوقعون حول مجلّتي "شعر" و"حوار" اللتين لم يكن لهما قرّاء بسبب العزلة والعزل والمنع، وانتظر هؤلاء الكتّاب حتى يتم الاعتراف بنتائج معركة قصيدة التفعيلة.

ويعتبر المناصرة أن شعراء التفعيلة (محسوبين) على التيار القومي الوطني اليساري، وأن كتّاب قصيدة النثر (محسوبين) على الحزب القومي السوري، إضافة للمرجعية السياسية الليبرالية التابعة للثقافة الأورو ـ أمريكية، ويقسّم ما يسمّيه (المدارس الشعرية) التي سادت منذ عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٨٣ إلى المدرسة العراقية (١٩٥٣ ـ ١٩٦٦) التي كان شعراؤها يشكلون نسبة عالية من روّاد قصيدة النثر، والمدرسة اللبنانية السورية (١٩٥٧ ـ ١٩٦٧) والتي كان شعراؤها وكتّابها يروّجون لقصيدة النثر، والمدرسة الفلسطينية (١٩٦٦ ـ ١٩٨٣) التي كان لها الدور الأكبر في إيصال القصيدة الحديثة إلى الشارع، وأخيراً مدرسة نصّ العولمة "قصيدة النثر" منذ عام ١٩٨٣، حيث شاعت قصيدة النثر المُعَوْرَبة والمعولمة، بإلغاء مسألة المركز وبتحوّلها إلى مراكز عربية أشبه بالتشظّي والفسيفساء المكسورة، "ولم تعد هناك مجلات مركزية (الآداب/ شعر/ الأفق الجديد)، بل نصوص نثرية، تنثر يومياً في عشرات المجلات، وعشرات الصحف، في إطار طقس ثقافة النظام العالمي الجديد، حيث تسود قصيدة النثر وأغاني الفيديو كليب ومطاعم ماكدونالز والخصخصة والعولمة في حياتنا اليومية حتى الآن".

ويضيف المناصرة: "وبسبب الهجرة الاختيارية والإجبارية لملايين العراقيين والفلسطينيين واللبنانيين والسوريين والمغاربة إلى أوروبا وأمريكا، ازداد عدد المثقفين العرب هناك، وكان من بينهم، كتّاب قصيدة نثر ناشئون في بلادهم، واصلوا مسيرة الكتابة في الأمكنة الجديدة بتواصل ضعيف مع الوطن الأصلي، وهكذا هيمنت قصيدة النثر على الصحف التي تصدر في لبنان وباريس وغيرها، بسبب تولي كتّاب قصيدة النثر لمسؤولية الملحقات الثقافية لهذه الصحف، مما جعل منتجي قصيدة النثر في الوطن العربي يغازلون هؤلاء ويتحالفون معهم بطريقة أشبه بالحزبية الثقافية.

ومن الملاحظات المهمة التي يوردها المناصرة أن كتّاب قصيدة النثر استخدموا أساليب دعائية للترويج لقصائدهم من خارج النص، عبر الصحافة التي ساهمت السياسات الثقافية فيها في ملء الفراغ بقصيدة النثر، ويتساءل: "لماذا لجأ كتّاب قصيدة النثر إلى التنظير النثري لو كانت النصوص هي أولاً وأولاً وأولاً، حيث يمكن لأي كاتب نص أو شاعر تفعيلة أن يقدّم تنظيره، ولكن الحكم هو للنص فقط وحده في النهاية".

ويثبت المناصرة السجال الذي دار عام ١٩٧٠ حول قصيدة النثر، بمشاركة محمود درويش، والمناصرة، ثم أحمد عبد المعطي حجازي، حيث صرّح درويش لأخبار الأدب المصرية في ٩/ ٢/ ١٩٩٧: "مازال في وسعي أن أميّز بين النثري والشعري، صحيح أن النثر يمكن أن يقدّم شعرية عالية، بل إن طموح (النثر العظيم) هو أن يصل إلى مستوى (الشعر)، ولكن متى كان طموح الشعر أن يصل إلى مستوى النثر!! إنّهما جنسان مختلفان، ولكن لا أعرف لماذا تظلّ التسمية (قصيدة النثر) مع أنها ليست شعراً، لقد وضعت هذه التسمية النصية في تناقض، والناس لا تعرف كيف تقرأ هذا النوع.. وهناك

ميليشيات وأحزاب تدافع عن هذه الكتابة، التي لا أعادي الجميل منها، إلا أنني أشعر بأنهم ينظرون لي كعدو أساسي، ولن يرتاحوا قبل موتي، وأنا أدعوهم أن يخوضوا الصراع نصاً لنص، وليس بالحملات الإعلامية والتشهير في المقاهي والنميمة الجارحة".

أما المناصرة فقال في تصريح لـ "الرأي" في ١٤/ ٣/ ١٩٩٧: "القصيدة رقص والنثر مشي، كما قال بول فاليري، وأنا أصف قصيدة النثر بأنها (كتابة خنثى) أو جنس ثالث.. لكنني كتبتُ تلك المجموعة (كنعانياذا) انطلاقاً من الوصف نفسه، أي بصفتها (جنساً كتابياً خنثى)، لأنني أعترف بهذا الجنس الجديد القديم. أما لماذا وضعته في مجلد أعمالي الشعرية.. فذلك يعود إلى العادة السائدة لدى بعض الشعراء، فنحن نعيش في مرحلة تجريب، ولكنني غير مقتنع إلا بتسميتها كتابة خنثى، مع اعترافي بحقها في الوجود...".

ويتساءل الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في تصريح صحفي: "إلى أي حد يمكن أن تستغني القصيدة عن الإيقاع، وهذا يقودنا إلى التفريق بين القصيدة والكتابة الشعرية، لأن الكتابة شيء يختلف عن القصيدة، والقصيدة شكل من أشكال الكتابة الشعرية.. وعندما كتبت عن قصيدة النثر قلت إنها شعر ناقص، حتى الآن، لا أجد في النماذج الممتازة التي قرأت في (قصيدة النثر) ما يبرر إسقاط الوزن إلا الاستسهال، ومن دون أن تكون هناك وظيفة لغياب الوزن، وعلى العكس، أنا أرى أن هناك وظيفة ناقصة، لأن حتى النماذج الجيّدة تلفتنا إلى غياب الوزن، وكلما قرأنا نصاً جيداً، قلنا: خسارة، لكنه غير موزون..".

وبعد أن يقدّم المناصرة ملخصاً للنظام الوزني وجذوره، بما يتضمنه من مصطلحات عروضية وتفعيلات، يخلص إلى أنه "عندما وضع الخليل النظام الوزني، استخرجه من التطبيقات النصية الشعرية التي سبقته، وهذه ميزة مهمة تؤكد أن التنظير لا يسبق النص، فقد استوحى الخليل النظام الوزني من الواقع الشعري لدى العرب، وبالتالي، لا توضع القواعد قبل ولادة النصّ الجديد، بل بعده، لكبح الفوضى التي تعني في النقد تمييز الشاعر الجيد من الرديء من اللاشاعر.

وهذا التمييز هو أحد أسس وظيفة النقد، ولم يقل الخليل إن هذا النظام الوزني يعتبر إجبارياً للنصوص التي تتوالد بعد هذا النظام، لأنه وفق الأساس الذي استند إليه، يعني أن أنظمة جديدة ستولد لاحقاً بعد ولادة نصوص جديدة في عصر لاحق، وهذا ما حدث بالفعل في تاريخ الشعر العربي، حيث وُلدت أشكال جديدة في العصور الشعرية اللاحقة".

ويعود المناصرة إلى المرجعية الأوروبية بهدف تعريف بعض المصطلحات وتحديدها مثل: الوزن والإيقاع وقصيدة النثر والإيقاع النثري والشعر الحر والشعر المرسل. وبعد أن يسجل ملاحظاته يقدم نصوصاً نثرية من التراث تقترب من فكرة قصيدة النثر لسطيح الكاهن، وقسّ بن ساعدة الأيادي، وأبو زيد البسطامي، وجلال الدين الرومي، والنفري، والكاهن الكنعاني إيلي مكو، وكتاب الموتى الفرعوني المصري، وجلجامش.

ويقدم المناصرة في القسم الرابع من الكتاب قراءة مونتاجية لكتاب سوزان برنار: "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، والذي وضعت فيه مواصفات قصيدة النثر المتمثلة بالوحدة العضوية المجانية والإيجاز.

كما حدّدت قصيدة النثر على اعتبار أن النثر الموقع الذي تستخدمه قصيدة النثر متميز عن الشعر الحر وطبيعته مختلفة، وأن قصيدة النثر المكتوبة بالنثر الإيقاعي تتميّز عن النثر الإيقاعي تنظيماً شكلياً وبناءً عاماً ليكوّن من ذلك وحدة واحدة وكياناً فنياً.

وترى سوزان أن الإيقاع (وفق أوليفيه) هو اجتماع أزمنة عديدة تحتفظ فيما بينها بنظام ما وببعض النسب، وقصيدة النثر مبنية في جوهرها على اتحاد المتناقضات، كما أن

مصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى النظام والفوضى فيها، فمن يكتب بالنثر يتمرّد على التقاليد العروضية والأسلوبية، ومن يكتب قصيدة يرمي إلى خلق شكل منتظم، ويتمثل إيقاع قصيدة النثر في طرازين كبيرين هما الجملة الإنشائية الموسيقية والجملة المتقطعة الحيوية.

وبعد قراءته المونتاجية لأفكار سوزان برنار، يسجّل المناصرة بعض الملاحظات، منها قيام أدونيس بترجمة مصطلح سوزان برناد (بالفرنسية) إلى مصطلح (قصيدة النثر) في العدد الرابع عشر من مجلة (شعر)، فكان أول من استخدم هذا المصطلح، لكنه لم يُشِرْ لكتاب سوزان برنار.

ويرى المناصرة أن سوزان لم تستطع أن تبرهن على صحة قولها بأن قصيدة النثر هي شعر خالص، رغم أنها تُعرّف قصيدة النثر، لا كنوع نثري، بل كقصيدة، ولهذا تلجأ إلى تسمية (اتحاد المتناقضات) في تبريرها لاسم قصيدة النثر، أي الانتظام الشعري، وفوضى اللانظام في النثر، وهذا ما يلتقي مع تعريف المناصرة لقصيدة النثر بأنها (جنس كتابي خنثى).

ويناقش المناصرة في الجزء الخامس من كتابه، دراسات جوبار الفرنسي وفايل الألماني للوزن والإيقاع في الشعر العربي، ويقول إن الخطأ الجوهري لدى هؤلاء يتمركز في محاولاتهم القسرية تطبيق مرجعيات وزنية وإيقاعية أوروبية على مرجعية عربية مختلفة في النظام الوزني والإيقاعي، وهكذا ـ يضيف المناصرة ـ فإن مشكلة الانفتاح على النظريات الأوروبية تكمن أساساً في اختلاف المرجعية وفي نوعية المعرفة المتبادلة، ومدى صحتها بين الأنا والآخر، وليس الاعتراض على الانفتاح نفسه، فهو طبيعي وضروري.

وفي الباب السادس يناقش الشاعر المناصرة طروحات الباحث أحمد بزون في كتابه (قصيدة النثر العربية ـ الإطار النظري) فيؤيد بعضها، ويعارض بعضها الآخر، إذ يرى المناصرة أن بزون يحاول أن (يُلبْنن) قصيدة النثر، وذلك عن طريق (لبْننة) أدونيس عند إشارته إليه باعتباره أول من ترجم مصطلح قصيدة النثر عن الفرنسية نقلاً عن سوزان برنار، وهو بهذا التوجه يتجاهل سورية وفلسطين تماماً، وحسب المناصرة، فإن قصيدة النثر تجربة كنعانية، وليست تجربة لبنانية فقط.

ويتوقف المناصرة في الباب السابع عند مناقشات عربية وأجنبية حول قصيدة النثر، أهمّها ما أورده شربل داغر في كتابه (الشعرية العربية الحديثة ـ تحليل نصي) من تحليل نصّي تطبيقي على عينة واسعة من الشعر الحديث، إذ يرى المناصرة أنه لا يمكن تقويم قصيدة النثر بعد عام ١٩٨٥ من دون المرور بنتائج هذه الأطروحة، التي يُظْهر فيها داغر معرفة عميقة بالتحليل البنيوي (غير الشكلي) وقدرة على استكناه أعماق النص بعيداً عن شعارات الحداثة، وبعيداً عن الخضوع لمناهج العلوم الإنسانية التي تنظر للنص من زاوية احتياجاتها، وليس انطلاقاً من تداعيات النص نفسه.

وينقل المناصرة خلاصة أطروحة شربل داغر بحماسة، ثم ينقل خلاصة كتابه (الإيقاع والزمان) لجودت فخر الدين (حول قصيدة النثر)، ويتوقف عند تجربة (فراديس) لصاحبها عبد القادر الجنابي، التي صدرت في باريس بالعربية، ويعرض مقال للكاتب الأمريكي بروك هورفت، نُشر فيها بعنوان (لماذا قصيدة النثر) ومقالاً لجوناثان مونرو بعنوان (بؤس الحوائج: قصيدة النثر، وسياسة النوع).

وبعد حديثه عن التقنيات النثرية والبلاغية والإيقاعية في قصيدة النثر يخلص المناصرة إلى أن "قصيدة النثر العربية لها جذور تاريخية قديمة (التوراة والإنجيل وسجع الكهان

وخطب العرب وكتابات الصوفية) ولها جذور معاصرة (كتابات أمين الريحاني وجبران والزهاوي)، وقد بدأت ملامحها الحديثة الأولى في مرحلتها الأولى بقصائد نثرية سميت (الشعر المنثور والشعر بالنثر والنثر بالشعر) كما في كتابات أورخان ميسّر، وثريا ملحس ويوسف غصون وغيرهم، ونلاحظ انقطاعاً في الاهتمام بقصيدة النثر في الفترة من ١٩٦٧ ـ ١٩٨٥ بشكل عام في ظل الصعود الجماهيري الموالي للثورة الفلسطينية اللبنانية، كما نلاحظ أن عودة الاهتمام بقصيدة النثر كان بعد حصار بيروت ١٩٨٢ وظهور النظام العالمي الجديد اعتباراً من عام ١٩٨٥، حيث بدأت ثقافة التشظي، رافقها انتشار واسع لقصيدة النثر في الوطن العربي بعد أن كانت محصورة في الخمسينيات في كتابها من فلسطين ولبنان وسورية بشكل خاص، وهكذا حصلت قصيدة النثر على شرعية واسعة، وقد طرحت قصيدة النثر شعاراتها (المغايرة/ الاختراق/ الاختلاف/ الهامشية) لكن هذه الشعارات ظلت مجرد محاولة للحصول على الشرعية، لكنها لم تحصل على الشرعية من خلال النصوص، بل من خلال التنظير النقدي المترجم، المساند لها، وبقيت النصوص معزولة عن الهامشيين الذين لم يروا فيها نوعاً أدبياً مسانداً لقهرهم الطبقي، بل العكس، رأوا فيها نموذجاً للتشظي الأيديولوجي الذي فرضته ثقافة النظام العالمي الجديد.. هذا على المستوى المنظور، أما على مستوى إثبات شرعيتها كقصيدة كاملة، فقد فشلت قصيدة النثر في إقناع القارئ بذلك بسبب قرب خصائصها من النثر".

❑❑

زَوَغان الصورة الفنّية
في شعر محمد عمران
(ديوانه: الأزرق والأحمر ـ نموذجاً)

د. ياسين الأيوبي

الزَّوْغ، والزَّوَغان، في اللغة، هما المَيل والعدول عن جادة الطريق..

وفي المصطلح الأدبي الذي أستخدمه لأول مرة، هو التمويه الخاطف في تصوير الأشياء والأحوال، بكثير من الخفّة واللطف، فيما أسمّيه نَزَقيّة التعبير عن مكنونات الضمير، ونزوات النفس الأمّارة بالتمرّد والتخطّي..

وسيكون لي وقفات متأنية مع معظم مفردات سطور هذه المقدّمة، بصورة أو بأخرى، تحقيقاً لفحوى الزوغان العام الذي يلفّ نتاج كثير من شعراء اليوم، وفي مقدّمتهم محمد عمران. ولن أخوض في كلّ عناوين الديوان التي شارفت الثلاثين، وهي على جانب كبير من التشابه، والارتحال شبه الدائم، نحو شرفات شاهقة، ومزالق مونقة التحولات والانزياحات. وسأقف بخاصة، عند القصيدة الأولى (الظلال) والقصيدة الرابعة (الأزرق والأحمر) لأنهما الأكثر انحناءً وانفتالاً عن جادّة التصور المعهود. وللقارئ أن يُعمم ذلك ـ إن شاء ـ على القصائد الأخرى.

يطالعنا ديوان "الأزرق والأحمر" في سطوره الشعرية الأولى بتمويه لطيف لحالٍ قلقة، ونوازع نشطة، تنتاب الشاعر، في لحظة اقتناص حميمة، فقز فيها النزْعُ الشعري إلى أبعد من السلوان وارتشاف اللذة: إلى تشكيل هوية جديدة للأشياء، لا تعتمد الركائز الكونية والمقومات الأساسية للحياة، بل الظلال وتحويمات اللاشعور، في تناسق عضوي أثيريّ، لا حدود لمؤثراته النفسية:

"كان وقتاً له جسدٌ من رمادْ
واقفاً بيننا،
والنبيذُ الحزينُ يموتُ
ويحيا"

ابتدع الشاعر هيئةً متناسقة ما بين الزمن والجسد، والخمر والموت والحياة، جاعلاً من كل عنصر فيها، عضواً رئيساً في هذه الهيئة، عمادها الوقت بدقات عقاربه، والرماد بمآلِيّته وصيرورته وأصل تكوينه، والخمرةُ التي تشكل عصب التكوين والتمرئي الفسيح الذي يحتضن الموت والحياة، وجهين متعاقبَين أزليَّيْن لا غلبة لواحد على الآخر.. وهما ههنا، غيرهما في الحياة.. هما الأنغام الشجيةُ، والطربُ الذاتيّ الغامر، في جانب، والانطواء والضمورُ، وغربة الحضور وفتات السكينة، من جانب آخر.

يتأكد لنا ذلك، ونحن نتابع القراءة المتئدة:

"تُقرعُ كأسٌ كآبة كأسٍ
وينفرشُ الصمتُ والحزنُ ظِلَّين
تَرحلُ عيناك،
وجهُك يطوي أراجيحهُ
وجْهي يمدُّ النبيذُ بساطاً ويهاجرُ،" (ص ٧)

ونمضي، في استطلاع ملامح هذه الهيئة الجديدة المبتدعة لنقبض على مزيد من معالم التمويه والزوغان، فنقع على غصون وتجاعيد لا عهد لنا بها، في معظم مجالس اللهو والشرب التي امتلأت بها قصائد الشعر ومجالس الأدب، في تراثنا العربي. عَنيتُ الوجه الفاحم، والفضاء القاتم الذي نجمتْ عنه لحظة الوصال السانحة التي كانت وراء هذه القصيدة.

فمحمد عمران الذي كان الخمر والتبغ يشكلان معه، ثالوث الحياة، يسعى إلى فُسح من الانشراح والترويح، والتمرّغ في نعيم الوهم والنسيان؛ يكتمل ذلك، ويأخذ بُعده الوجودي مع رابوعه الحيويّ الفاعل: المرأة، فينتظم المدار، وتأتلق النفس، وتنجلي عنها الكُرُبات، وسحب البؤس المتجذر في تربة الحياة، وأنفاقها المتشعبة.. فيموه الشاعر ويزوغ عن روعة اللوحة وزرقة سمائها، إلى ظلالٍ مُرْبَدَّة، وعيونٍ باردة، وصولاً إلى نبيذ الحشرجة،

"يجيئون ظلّيْن، ظلّيْن
يُدَفّنُ في الدم تبغٌ كثيرٌ
وخمرٌ كثيرٌ
ودنٌ من الكلماتِ،
سلالٌ من الأعين الباردة."(ص ٨)

مروراً بالانغلاق واليباس والعقم، انتهاءً بالانطفاء.

أرأينا إلى هذا الزوغان المتسلط على ضمير الشاعر، ومسارب رؤاه المتحولة، هي الأخرى، عن مسار الضوء واليقظة، إلى دوار حمثيّ، ودوّامة عصيبة القرار والمصير؟

"كان بساط النبيذ يدور على جسدي
ثم يصعد
ثم يدور ويصعد
ثم يدور ويخرج" (ص ٨ ـ ٩)

ولا يجد الشاعر بدّاً، وهو يتقلب بين ظهراني تصوراته، ورؤاه المنطرحة على رمال الكآبة المُسامرة لعيني نديمته، من مواكبتها بقدر كبير من التوافق والتناغم، فيُمعن في التمويه والزوغان، فيشرب الاثنان أنخابهما، وتتقدح الخمر في الكأس نظراتٍ ساهمةً، وتأملاتٍ واجمة، غارقة في لجج متلاطمة في الأعماق، ولا إجابة ولا انكشاف.

إنها حركة الظلال التي انعكست على الناس، والمكان، والمشاعر، أغماراً من الحيرة المسجّاة طويلاً فوق غياهب الطرق المتقاطعة عند بوابة المساء، ذلك الرمز الموحي بألف معنى وصورة، لعلّ واحدة منها تفترّ عن لحظة انخطاف أخرى، غير منحرفة ولا زائغة، على الرغم من رمادية المصير المحتوم الذي انطلق منه الشاعر، ثم انتهى إلى رمادية الاحتراق، التي لا تعني، بالضرورة ديمومة المأساة، بقدر ما قد تُفضي إلى ولادة حياةٍ جديدةٍ، أزكى نبضاً وأنضر حيوية:

"كان وقتاً له جسدٌ من رمادْ
يترنّح بين ظلّي وظلّكِ،
ظلاّن ينحنيان،
يغيبان في غابة الطرق المتقاطعة،
المدن المتقاطعة،
الزمن المتقاطع،
... كان المساء!!" (ص ١٠).

مع قصيدة "الأزرق والأحمر"، إحدى أهم قصائد المجموعة التي سمّيت بها، يتعاظم الزوغان، ليدخل حرم الرمْزانيّة Symbolisme.

محمد عمران، شاعر رمزانيّ بامتياز، لا يصف في شعره، ولا يعالج، أو يؤرخ، أو ينقد... فهذا كان شأن المدارس الأدبية الأسبق: من كلاسيكية، وواقعية، واشتراكية، وحتى رومنطيقية.

إن ما يصدر عنه أبعد بكثير مما ذكرتُ. فهو يفجّر شعره تفجيراً، وينساق معه في تموجات المخاض المندفعة في الأعماق، وصولاً إلى مسارب الوعي، وتشققات

الوجدان، رسوماً وتصاوير متآلفة متقاربة، أو متباعدة ولا أقول متنافرة، لأن الشاعر يحرص على نسقيّة التناغم الداخلي، وغنائية المجرى الشعوريّ المُنشَدّ قُبُلاً نحو فوّهة الوعي، ومن ثمّ التحول والصيرورة.

فالأزرق والأحمر، لونان فرعيّان، للونين رئيسين قُطبين، يتقاسمان سمات الوجود وتلاوينه اللانهائية، هما: الأبيض والأسود. ولكل منهما مبدأ ونهاية، وطبيعة وغاية، ليس لي الآن تحديد هويتهما وطبيعة تكوينهما، وما يرمزان إليه. ذلك شأن علماء الطبيعة والأنتروبولوجيا..

وقل مثل ذلك عن الأزرق والأحمر، والأصفر والأخضر، وغيرها من الألوان المتفرعة، كلٌّ واحد منها له دلالته الوجودية في حياة الإنسان ونظرته إلى الأشياء.

ولئن كان شاعرنا ينطلق، في لحظة ما، من أصل الدلالة والرمزيّة، لهذا اللون أو ذاك، فإنه سرعان ما يتحوّل إلى معانٍ أخرى، ورموز لا صلة لها بالأصل. فقد بدأ قصيدته بإطلاق صفة "الأزرق" على كائن معنوي جمع فيه كل أوصاف الرقة والعذوبة والدلال النعيمي.. وما إنْ أطلقَ هذه الصفة، حتى هاجت فيه الصبوةُ، وصخِب الشوقُ، فصاح في تأوهٍ طرب:

"يا لون صوت حبيبتي!"

تأملْ هذا الأثر الخالب لصوت الحبيبة، كيف تلون في نفس الشاعر، واتخذ أشكالاً وألواناً، وانبسطَ شطآناً ورياحين، واخضوضر جناناً وحقولاً مترامية الثمار والعطور!..

ذاك هو الانزياح المعنوي الذي يسلكه الشعر الرمزاني، عبر ما يسمونه "تراسل الحواسّ Correspondance"، فيُضحي الصوت مرجةً متداخلة الألوان، وتعبقُ الموسيقا بأطايب الشذا، ويَصوتُ الجمال الدافئ في فضاء الذات.

ويمضي الشاعر في قفزانه الممراح، وزهوة الحبور الغامر، يُغنّي تصوره، ويسمو بخُيلاء رؤياه، (فيكبر نهاره، ويينع الفستق في سبات الحبيبة) ويغلي مِرْجَلُ القصيدة في خاطره، وتستوطن الخمورُ شفتيه:

"كبر النهارُ، وأنت في حلم من الفُستق
كبر انتظار قصيدتي
عتُقَتْ في شفتيَّ، خابية، فقُمْ نسكَرْ!"
(ص ٢٩)

وفجأة، تنحرف الصورة، وينكسر الحلم، وتُطوى الآهة النشوى، وتصير الزرقة حركة مخذولة، ثقيلة، مترنحة، لأنها (ارتمت في حضرة الأحمر) (ص ٢٩).

ما يكون هذا الأحمر؟ وما الذي يعنيه؟ وهل هو مرحلة، أو حقيقة قائمة بذاتها؟ أم هو رياح مباغتة هبت فجأة في وجه الزورق الوادع؟

لا بد، أولاً، من توضيح مسألة بالغة الأهمية وهي البحث عن معاني المفردات في القصيدة الحديثة، وبخاصة الرمزانية، لأن الشاعر ههنا، لا يترجم أفكاره، أو ينظمها ويرسلها في نسق شعري منظوم، وإنما ينقل ما يتراءى له من ظلالها على جدران الذات واللاوعي. وكلُّ ما يرشح له أو للقارئ، من معانٍ وأفكار ومعالم، ليس إلاّ من قبيل التفسير الذاتيّ، والتحسس الفنّي المتأتّي من رهافة التذوق، وقدرة المتلقي على اختراق الجدران، واستشفاف الخيوط المرسومة في رحم المخيلة المبدعة، فلا طائل من البحثُ عن المعاني والدلالات التي تنطوي عليها هذه الكلمة أو تلك.

و"الأحمر" ههنا، هو من هذا القبيل..

فالأزرق، والأحمر، لدى محمد عمران، حالتان متقابلتان في الحركة والوجود،

أحدهما رمزٌ إلى الدّعة والأحلام ومواسم الفرح واللذة،

والثاني إلى الانقباض والبؤس والانكواء المميت.

أو قلْ، هكذا تمثل لي من تضاعيف

اللوحة الشعرية التي صدرت عن الشاعر، بعيد اللمحة الاستهلالية الزاهية:

"الأزرقُ المخذولُ قامَ
مشى على ثِقَلٍ
ترنَّح،
وارتمى في حضرة الأحمرْ
والأزرقُ المقتولُ أرخى حُلمه،
وتوسَّد الأحمرْ" (ص ٢٩ ـ ٣٠)

ويُسدل الستار في نهاية هذه اللوحة القاتمة المباغتة، على مشهد الموت، يخطف كلّ لون، وكل حركة، ما عدا اللون الأحمر الذي يغشى الأفق، ويحتل منابت الحياة، ويعرِش فوق الشرفات:

"ماتت الألوانُ
وعلى المنابتِ، حيث طفلي،
عرَّشَ الأحمرُ" (ص ٣٠)

فيما بعد، وبلمحة البصر، يضطربُ في الأحشاء، جنينُ الأزرق، رمز إليه الشاعر، بدفق من الحركة والحياة، تمثّل بالريحان، رمز الحياة الخالدة، والمرأة، الرّحم الأكبر للحياة والوجود، عُبوراً إلى الطفل /الحلم/ الجناح.. وصولاً إلى قمة الوجود، وأصل الحياة: الله جلّ جلاله!

"وفي الأزرق أَجَّجْتُ مرايا الحُلم،
في الحُلم نما أفقٌ من الطفل،
وفي الأفق نمتْ أجنحة زُرقٌ
وفي الأجنحةِ الزرق نما الله
وفي الله نما الحبُّ" (ص ٣١)

مع اعتراضي على زجِّ (لفظ الجلالة) في سياق هذه الصورة المتأججة بصخب الولادة، والتفتح.. إذ لا يجوز العبث بلفظ العزة الإلهية كيفما كان، لأننا بذلك نُبيح لأنفسنا كل شيء، ولا نتورَّع عن المسّ بأية حُرْمة، تحت ستار الحرية وحداثة التعبير، واختراق كل الحدود والحواجز، وقد عبث الشاعر بهذه اللفظة المقدَّسة، غير مرة، من غير أن يحقق أي سموّ فنّي.

ونتساءل في عمق أعماقنا: هل اختصر الشارعُ فضاء الوجود الإنسانيّ كلّه، بأقنومَيْ الزرقة والحمرة، تبعاً لمرموزاتهما وتشعبات الحياة في تقلبات وجوهِهما؟!

هل الزرقة مستوحاةٌ من صفاء الأديم السماويّ، ونصاعة الضوء يخترقُ كلّ الأصداء والمدارات، فكانت تالياً، وراء كل مساحات البوح، وارتشاف كؤوس اللذة والسعادة؟!

وهل الحمرة مستلة من لهب الشمس المحرقة، وجمار النار المندلعة، وما أسند إلى جهنم وعالمها من شآبيب النيران التي لا تخمد مع الأيام، أو من حمرة الدم المُراق في الحروب والأضغان، وأورام الحقد والانتقام؟!

فكانت تالياً، وراء كل النكسات والهزائم، وعقم الفصول، وكساد المواسم، وضروب القحط واليباس، وقوافل الموت في ساحات الوغى، وتدافع الأيام والآجال؟!

ولو أنعمتُ النظر في تقاسيم القصيدة التي أنا بصددها، تبيّن لي أنّ هناك مشهديّة تعاقبية ما بين حركتي الزرقة والحمرة بمحمولاتهما الموحية التي اهتديتُ إليها فيما يشبه جدليّة الفصول والمراحل، ما بين الوجود والعدم، الجنة والنار، الحياة والموت.. فاللوحة التي ترقرق فيها الحلمُ، وزغردت رياحين الطفولة، تتكامل معالمها شيئاً فشيئاً، وتتسع، لتصبح حركة سنفونية متآلفة متناغمة، شارك في أدائها، وبثّ ألوان الفرح والجمال فيها، معظم عناصر الكون والطبيعة، في أعذب اللحظات والتحولات الزمكانية:

"الوقت لي"
همس البنفسجُ والغمامُ
استيقظتْ شفتان من كرز وأوْمأتا:
"لنا الوقت" (ص ٣٢)

ولنتأمل هذا التناغم الأوركسترالي، في الحركة الهرمونية الآتية!

"ومشتْ فراشاتٌ وأطفالٌ إلى فرح المدارس

سرَّحتْ لغة جدائلها لأعياد الأغاني

ومشتْ من الزرع السنابلُ باتجاه القمح

ثم مشى الغمامُ إلى المطرْ

ومشى إلى الضوء القمرْ

ومشى إلى الثمر الشجرْ

وإلى العناق، العاشقان" (ص ٣٢).

وفجأة، ومن غير التقاط نفس ما بين الحركة والحركة، في المقطوعة السنفونية، يرتعد القصيد الشعري /السنفوني، في عصا قائدها، في مثل الرعد الذي يعقب البرق، ولكنه هنا، كان أسبق من البرق لأنه ـ أي القائد /الشاعر ـ قذف بمزوَّغة رؤياه قذفاً لم يكن يملك إزاءه ـ أي القذف ـ إلاّ الانصياع التام، والانسياق الكلي وراء موجة الغيم والإعصار المندلع في الأعماق.. ليقول:

"فجأةً ينفجرُ الأحمرُ،

يغشى معطفُ النار المدنْ

ويطوفُ الموتُ في الأعياد: هذي

شفة، هذي ذراعٌ، هذه جُمجمة،

ساقٌ، بقايا رئةٍ، هذي شظايا

جسدٍ كان، هنا دفترُ طفل رسمَ

البحرَ، هناك القلمُ الأزرقُ، والممحاةُ،

والوردةُ، تلك الخُصلة الشقراءُ،

ذاك الدمُ،

ذاك الدم

ذاك الدمُ.." (ص ٣٣)

وفي داخل هذه الحركة الأخيرة، تحرَّكَ خافتَ الصوت، لكنه واضح المعالم، تشكّلَ في صراخ الشاعر، ربما قبل إسدال الستار، يعتصر فيه كلَّ ترجيعات العشق والحنان في قصبة الأبوّة الحانية المضرّجة بوجيب الأمل المندسّ شيئاً فشيئاً في دوّامة الخرائب، قائلاً بغصص وتشبّث متداخلين، في سياق مترجرج بين زوغان الرؤيا واستقامة الإحساس:

"وقفتُ في الأنقاض

بين خرائبي

ورماد أغنيتي

وصرختُ: يا ولدي

يا زهرة الفرح النحيل على فم الدفلى

على شفتي

يا عيدَ عيدِ الخبز في الآتي من السَّغبِ

يا حبَّة التوت الشهيِّ،

وحبة العنبِ

ومؤونتي لشتائيَ الأقسى" (ص ٣٤)

ولأنّ الشاعر، كقائد الأوركسترا، لا يسعه الخروج عن أفق الرؤيا العام، وإطارها المتشكل في سراديب التجربة الشعرية..، فقد أسلس القيادَ لمجرى التاريخ الهادر في شعاب ذاكرته ومخزون حواسه، فخضّب عرس وليده "فم الدفلى" بحشرجات الحقد الذي انبعث من أظافره وبراثن الغضب المعشّش في دكنات الأحداث المصيرية المعاصرة.

وعوضاً من حمم الصديد، ورجيع الوجع المتدفق في الشرايين، زاغت لديه بَوْصَلةُ الرصد التعبيري عن كوامن النفس ومعتوراتها، فتراخى الدفقُ المزبد، ورقّتْ قليلاً غثاءةُ السيل الجارف، عن رشح جزْريٍّ حادبٍ أودعته الأعماقُ للضفاف، فإذا بزيت السراج يَشْرَقُ عن ومضات لهب متقطع، لكنها سريعة، فيختلج المدارُ أزاهيرَ قندولٍ وززّالٍ، ووهج مطر ربيعي، وشميمَ إضمامةٍ من الزهر والثمر، والشجر والمطر، تعانقت كلها في حومة أخيرة لعصافير المساء المودِّع:

"مُمْسكاً ما تبقّى

مُمسكاً آخر الحلم، آخر خيطٍ من الأزرق

المتلاشي، ألفُ على إصبعي ظلَّ لون

اليفِ، وأغزلُ عينين للشعر، ثدْيَيْن

للعشب، حنجرة للهواء، وصوتاً لقبَّرة تتنزَّهُ في الفجر، سُنبلة، وقميصاً، وغيمة عشق، وطفلاً.. وأغزل أعيادَ حلوى، وفاكهةً، وسماءً مطرَّزةً، ومناديلَ من شجر وعصافير زرقاء..."(ص ٣٥)

ثم لا يلبث أن يرتدَّ إلى منطلق الهدير، وعتوّ المال، وجهامة المصير، جاثياً عند ملتقى اللونين المتصارعين، شاهداً على غلبة الثاني، وانحلال الأول جثةً من الظلال المربدّة والتقاسيم التي مزّقتها الشظايا المتطايرة في خضم الاحتفال الكرنفالي لأحلامه الطفولية المزفوفة إلى عريس الدم الأرجواني القاني، فتظلَّلَّم المرايا، وتنكسر الأحداق المغروسة في صفحاتها المتغضنة:

"ينفجرُ الأحمرُ الأخويُّ،
يُمزِّق آخر خيطٍ من الأزرق المتلاشي،
والمحُ وجهكَ في جثة الظلِّ طفلاً
من الدم،
أكسرُ وجه المرايا
ليهربَ وجهُكَ،
ألمحُهُ في الشظايا" (ص ٣٦)

وأختم الكلام، على هذه القصيدة بالذات، بأنها نموذج لشعر عمران، ولكثير من قصائد الحداثة بمعناها الفنيّ الراقي، لا العبثيّ الطاغي الذي غلب عليه كمٌّ كبير من التهويم اللفظيّ، والتقعر الفكري أو قل: من الخواء المدقع، ما جعله خارجاً عن إطاري الشعر والنثر الأدبي.

فقد حقق محمد عمران، في معظم قصائد ديوانه الذي اعتمدتُه هنا، كثيراً من مقومات الحداثة الشعرية التي يشكل الزوغانُ التصويريّ فيها، حجرَ الزاوية، سواء أكان ذلك عن قصد، أم بصورة عفوية تلقائية.

ولن يؤتى الشاعر الحديث، سمة امتشاق رتبة الحداثة، إذا اكتفى بمواكبة العصر وتضمين شعره بمعطياته... بل لا بد له من اقتحام عالمه والتمرد على كثير من نُظمه وأساليبه، تمهيداً لخلق عالم جديد، ومناخات وموازين جديدة لا تتنكَّر لتراب الأوائل، وينابيعهم الأصيلة، بل تضيف إليها تراباً آخر، وروافد وطعوماً أفرزتها حضارة العصر.

ولا يتأتى ذلك، إلاّ لأفذاذ نحارير، قذفت بهم أعاصير المعاناة الوجودية، وتصدعات المفاهيم والرؤى السائدة.

وأرى أن صاحب "الأزرق والأحمر" قد سلك في حياته مسالك غريبة، وأحاط نفسه بأنماط متعددة المداخل والوجوه، متناهية التفلت من كل قيدٍ والتزام، إلاّ بقواعد الإبداع، وإملاءاته العلوية اللامنظورة.

يؤدي بنا ذلك إلى استخلاص آخر، هو: أنّ الزوغان الذي انطلقتُ منه في هذا المقال، لا يعني بشكل من الأشكال، الخروج على إوالية النظام الذي لا يكون خلقٌ أو إبداع من دونه، سواءٌ أكان ذلك نظاماً إلهياً كونياً، أم بشريّاً فنياً، على عكس ما يتوهمه صغار الشعراء، والمتأدّبون؛ وربما كان ما قصدتُ إليه، الازورار العفويّ، أو ما يسمّيه بعضهم (الانزياح)، وله في تراثنا الشعري، حضور بارز فيما عُرف بالكناية التي يعبر بها الشاعر من المباشرة والتقريرية إلى التورية الرفيعة، والرمزية الموحية التي يسمو بها الشاعر إلى آفاق التفنن البديع.

وما تميز به محمد عمران، أن الزوغ عنده، لم يكن مقصوداً، ولا منظّماً، بل ارتسمت ملامحه، وتكونت في أصل القصيدة، فانساب في مجراها انسياب الروافد في النهر الكبير، لتصبح جزءاً لا يتجزأ من هيئة القصيدة، وكينونتها السويَّة.

أضف إلى ذلك ميزة أخرى موضوعية، هي أن تعاقب الزرقة والحمرة، في قصيدة "الأزرق والأحمر" وما انتهت إليه هذه القصيدة من غلبة الأحمر ومدلولاته وامتدادات رموزه.. لم تبقَ كما هي على حالها في سائر

قصائد الديوان، حيث ضاقت دائرة الأحمر، واتسعت دائرة الأزرق لتصبح هاجساً لا يكاد يفارقه في معظم قصائد الديوان، وبخاصة قصيدة "الزرقاء" وعناوينها الفرعية التي بلغت أربعة، كلها ينضح بالزرقة وما يندرج في حديقتها من أفانين الزهر ومراتب الزهو والمرح، ما يعني غلبة الحياة وبهجتها وتفتح الروح، على كل الوجوه الأخرى القاتمة والمصائر العدمية، ولعلها ذاتُ الشاعر التي تضجّ بصخب الحياة وهدير لذائذها ولو عبر دخان التسرّي الآني، وارتياد جُزر الأحلام ومرائي الخيال..

طرابلس ١٨ آذار ٢٠٠٧

❑❑

قراءة في مجموعة ((البراري)) للقاصّة زرياف المقداد

عبد السلام المحاميد

((في شرفة المساء، وعلى قمة قاسيون تبدو البيوت صغيرة... وحدها الأحلام ترقى إلى القمة)). ص ٧٤

((البراري)) مجموعة قصصيّة جديدة للقاصّة زرياف المقداد، صدرت ضمن منشورات اتّحاد الكتّاب العرب للعام ٢٠٠٤م، تقع في مئة صفحة من القطع المتوسط، وتضم بين دفّتيها ست عشرة قصّة قصيرة ومتوسطة وقصيرة جداً. والجدير بالذكر أنّ القاصة كانت قد أصدرت مجموعتين قصصيتين هما: ((الكلّ يحترق ولا نار ولا دخان)) للعام ١٩٩٢م، ومجموعة: ((شيء من الوجع)) للعام ١٩٩٩م.

زرياف المقداد في مجموعتها /البراري/ تشتغل على القصّة بخصوصيّة، والكتابة المؤرقة التي توحّد بين البنية الخارجية والبنية الداخلية للفعل الإبداعي وروح الذات التي تبدع حيوية الأشياء وجمالياتها الحيوية، والتي لا تترك جزءاً من مسافة ليكون هامشاً مهمشاً مهشماً، أو حشواً فارغاً ضمن شكل ومضمون ما تصوغ. ما تكتبه يصبح لصيقاً بنا، وممزوجاً بكياناتنا وذواتنا ووجداناتنا حتى لا تكون هناك ثغرة يمكن أن تفصل بين الذات المبدعة وذات المتلقي، أو تنفذ بين الكيانين عارضاً طارئاً موجعاً.

((قالت عجوز الحي: إن عرفت كلّ شيء، فلن يبقى لك شيء تبحث عنه، حتى تحيا... يجب أن يبقى هناك مجهول في حياتك)) ص ١٠ ـ فاتحة ـ المجموعة.

زرياف المقداد تحاول أن تفلسف السقوط، إنّها فلسفة الذات، الذات المحترقة بنار الآتي المتصدّع، تدخل مدن الفرح فلا تجدها، تدقّ باب مدن الروح المهدمة، تحاول ترميم ما أفسدته الأحلام المعلّبة والرؤى المقنّعة، تظل الحقيقة رغم سقوطها غائبة، تعود من غربتها في داخلها لتحتضن سنوات العمر الطريّ خلف أسوار الحكاية والطفولة التي لم تبدأ، أو بدأت ولم تنته، إنّها أسرار الحكاية المرّة التي لم تبح بها، ولم تبدأ بعد.

من خلال قراءة المجموعة يدرك القارئ حجم المعاناة المذهلة التي تعيشها القاصّة لتنزف قصصها المهمومة بالحزن والأرق تماماً كتلك الرمال الصفراء المحروقة من العطش حتى إذا أدركها المطر والندى شهقت إمّا من جنون الغبطة التي أصابها فاشتعلت على وجدها، وهي ترتوي، وإمّا شهقت كأنّما هي تنهض للحياة من جديد من خلال شموخ القمح المغلول الذي بدّد وحشة الموت بفرح انبعاث الحياة في خيوط السنابل المذهبة التي تدل على اكتمال دورة الحياة بانبثاقها الجديد كلّ صباح.

((إيّاك يا ولدي الفقر... لا يعبر إلى الجسد فقط، الفقر يغشى الروح)).

ـ دعني آكل الضوء يا أبي.

ـ دعه يا ولدي الضوء لا يؤكل... الخبز فقط هو الذي يؤكل.. ص ١٧ ـ قصّة اغتراب ـ المجموعة.

تحاول زرياف المقداد رصد الحلم وتعرية الواقع لتجعل ـ ربما ـ من الحلم حقيقة، ولم لا، مادامت الأحلام من بنات أفكارنا، ولكنها تفقد شرعيتها عندما نصحو ويصدمنا ضجيج الشوارع، تحاول القاصّة تجاوز كل ما كتبته في القصّ عبر مجموعتين قصصيتين صدرتا قبل تلك التي بين أيدينا، تحاول احتراف الغموض العذب، الغموض الذي يدعو القارئ الحقيقي إلى التأمل والتفكير، وربما إعادة ما قرأ مرات، إنّها تختار صوتاً قصصياً لا يشبه أصواتاً سبقتها، وإن كنت أشتم رائحة آثار شاعرنا الراحل محمد عمران، لكنها لم تتقاطع معه، ربما كان المنحى متقارباً في قصصها الثلاث الأولى، إلاّ أنّها تصر على وضع بصمتها الخاصّة بها وحدها، أو ربما أرادت أن تخفي ما تريد قوله خلف أكمة المعنى الذي يجب على المتابع أن يبحث عنه. اغتراب زرياف المقداد في هذه القصّة، هو اغتراب الروح، وتوهان الجسد في عالم أكثر اغتراباً، تحاصر السؤال بسؤال، وتترك الجواب مفتوحاً في /قصصها عامة/ بأنك تواجه ذاتاً غاصّة بالقهر والأرق والانفجار، تواجه العمق الأبعد فيها فتجدها الأكثر احتراقاً وانفجاراً وإبداعاً، إنّها تبني قصصها ضمن رؤية جادة التبصّر بالأشياء، والاحتمالات الممكنة، والخصوصيات الفذّة. إنّها تحرك التاريخ لمصلحة قصّتها، وتحرك ثقافة الموروث لمصلحة قصّتها، وتضع خصوصيات خيالها الثر بالجماليات والثقافات لمصلحة قصّتها، إنها توظف القهر الجماعي للقصة، فيأتي بنيانها القصصي متكامل الأوصاف متين الأسس، متنوّع الأسلوب، حتى لتبدو القصّة عندها لوحة غاصّة بالجماليات وتعدد الاحتمالات. ((..في الليل يهجع الكون، وأصوات تأتي من رحم الهواء، يعزفها الصدى، تلمّها أوتار القلب فتعزف الوجع فيها، ثمّة حداء ينتظر الغروب ليصعد أدراج الليل ويسكن الصدور المغلقة دائماً على حزن ما.. وقفت في وجه جدّها قائلة: أكلتنا البراري)). ص ٢٣ ـ البراري ـ المجموعة.

المطر في البراري قصّة حبّ مجنونة، أو ربما حالة عشق لا تتكرر، ((نوف)) عشتار البراري وآلهة خصبها، يكسرها القمر ويشظيها مرايا وأقماراً تحكي قصّة أميرها في صحراء العمر القاحل، مطر صحرائها ليس مطراً عادياً تذرفه عيون الغيوم المرتحلة عبر سماوات القحط، ومطرها ليس سيّابياً غاضباً يبدّد القحط ليبشر بميلاد حلم وفجر جديد.. إنّه مطر القلب في براري اليأس والخيبة والارتحال، يمنح الخضرة في القلوب، ويهوي عميقاً إلى لجّة النفوس الضالّة، للموتى أيضاً فيه نصيب، كما للأحياء من الشيوخ والصبايا، في هذه البراري تعيد زرياف المقداد صياغة الأغنية من جديد لترسل غيمة من ندى، تغسل الداخل، ليعلن الخارج خضرته ونضارته.

القصص كافة في مجموعة: ((البراري)) للقاصّة زرياف المقداد قصص قصيرة بالمعنى الدقيق للجنس القصصي، وهذا تعبير لهكذا لهذا النوع من القصّ تحدث عنه الدكتور نضال الصالح في جريدة الأسبوع الأدبي العدد /٩٣٦/ للعام /٢٠٠٤/م. عنصر القصّ المميّز لها لا يسلبها شيئاً من مكوّنات القصّ فيها، ولاسيما الأحداث والشخصيات التي تمثل حوامل أساسية في السرد عامة، ويمكن عد تلك النصوص، معظمها على نحو أدق، نموذجاً للتجارب المتقدمة فنياً في حقل القصة القصيرة، فتأثيرها في القارئ لا ينتهي بانتهاء فعالية القراءة بل يمتد إلى ما بعدها بسبب تملكها الموضوعات وصوغها لمقاصدها على نحو فني دال. وبسبب إضمارها لتلك المقاصد وتثميرها فعاليات التأويل في خواتيمها خاصّة، فالنصّ عندها ولاسيما في القصص الثلاث الأولى من المجموعة يحرض القارئ على اكتشاف المضمر، كما يحرضه على بذل

(جهد تعاضدي) بتعبير ((أمبرتوإيكو)) لبلوغ ذلك المضمر، أو لملء فراغات ما لم يقل وما قيل بتعبير ((أمبرتو إيكو أيضاً)).

((لأنني لم أستطع أن أكون أمّاً لطفل يكسر رتابة خطواتنا فوق أرض البلاط، تخرمش أظافره وجوهنا، وتصافح أقدامه الطريّة خدودنا، لكن إحساسي بالعجز تعاظم.. لم أعد أمسكه براحة يدي، لم أعد قادرة على الإمساك به.. أصبح خارج سيطرتي)) ص ٤٣ ـ الغرفة الغربية ـ استطاعت القاصة عبر هذه القصة وبفنية عالية أن تطرح قضية اجتماعية هامة، تحدث كثيراً في مجتمعنا العربي، وتترك آثارها السلبية غالبا على العلاقة بين الزوجين، فينكسر الحبّ غالبا، أو يظل أسير نظرة ضعف وخيبة تتحملها الزوجة التي لا تنجب، وغالبا ما تكون النتيجة امرأة أخرى قادرة على الإنجاب، تذوب تفاصيل الحبّ القديم رويداً رويداً حتى لتكاد أن تتلاشى. رغم أنّ القاصّة زرياف المقداد كانت أكثر مباشرة من القصص السابقة لها بنفس المجموعة، إلا أنّ هذه المباشرة جاءت عبر لغة قوية وجمل متماسكة ورشيقة وصور فنية شفافة لا يشوبها الاستطراد ولا يعيبها السرد الطويل، فقالت ما أرادت قوله تماماً دونما رتابة أو ملل.

إن وعي القاصة زرياف المقداد عموماً طاغ على وعي أبطالها، ولهذا جاءت اللغة واحدة في مجموع القصص مع تفاوت بسيط من قصّة إلى أخرى، لأنّ اللغة باعتبارها أداة التفكير هي التي تصنع الشخصيات من وعي داخلي تفرزه القاصّة وترسمه في كلمات وجمل وتعابير فنّية، وهذا ناجم عن تراكم التجربة وتمايزها مع الزمن، ليصبح بالإمكان ربط الموضوع باعتباره قيمة أدبية، بالنسيج الفني الذي تظهر فيه القصّة. فلابدّ من الشهادة على نضج واضح في الرؤية التي تمتلكها القاصّة زرياف إلى تفاصيل عملها الفني، وإلى تناول موضوعاتها القصصية، والتفكير في المحاولة للتعبير عنها فنياً بامتلاك أدوات القصّة القصيرة عبر نفس خاص يحاول ألاّ يشابه أو يستنسخ تجارب غيره.

((.. تراجع أبي خطوات متعلثماً، ونزلنا سويّة إلى الشارع. قدماي تسبقان قدميه، ويجر نفسه خلفي من أعلى الشارع إلى أسفله..)) ص ٦٤ ـ قصّة: العبد الحر ـ المجموعة. عبر حوارية هادفة ومعمقة تطرح القاصّة زرياف المقداد في قصتها: ((العبد الحر)) قضية الحرية عبر مفهومين متناقضين، واستطاعت عبر هذين الطرحين أن تعطي مفهوماً صحيحاً وحقيقياً لهذه الحرية، حريّة من لا يملك السلطة والمال، لكنه يملك الأمان والطمأنينة، وحريّة من يملك السلطة والمال، ويمتلك معهما سرقة حرية من لا يملكون، والانتقاص من كرامتهم وأمنهم.

تعمل القاصّة زرياف المقداد في قصصها على مستويين: مستوى التجبير العادي وهو ما يمكن وصفه بأنّه يلامس الواقع وأحداثه، ومستوى التجبير الغامض وفيه رؤية خاصّة، لعلاقة ممتازة بين الكتابة والشواغل الذاتية وبين المستويين يتم التواصل والارتباط بالحال، الآن التي ليست هي في حضورها العياني، لأنّها تخضع للتحولات والتبدلات.

ثمة سمة واحدة تجتمع عندها أغلب قصص مجموعة ((البراري)) لـ زرياف المقداد، باستثناء القصص الثلاث الأولى من المجموعة، وقصّة ((طلاسم)) وبعض القصص القصيرة جداً، ألا وهي الشفافية، أي تقديم فكرة القصة بشفافية دون الإغراق في الرمز والإيحاءات المتعددة لبنية القصة، فالقصة تتجه رأساً نحو هدفها مزودة بباقة من الصور واللغة المتماسكة ولا يعنيها أن تثير حفيظة القارئ أو تتعبه بالركض خلف تأويلات المعاني، إنها قصص تريد أن يشاركها القارئ في احتفالاتها بالحياة وفي تفاعلاتها الانعكاسية العفوية مع الأحداث الحياتية، قصص لا تطلب لها أكثر من مكان حجر مكان صغير لها داخل وجدان القارئ

بحيث يتلقى أحاسيس القاصة ويتفاعل وجدانياً مع معطياتها.

((ذات فجر، أيقظتني همسة جناح قرب نافذتي، أشرعتها، فوجدت عصافير قلبي وقد سقطت بثلج الليل)) ص ٧٣ ـ هدير الصمت ـ المجموعة. وفي مقطع آخر بنفس القصص القصيرة جداً ـ هدير الصمت ـ.

((علقت بيدي قطرات مطر، خبأتها في قلبي...، جلست وحيدة،.. فسقطت من عيني باكية)). ((هدير الصمت)) في الصفحة /٧٣/ من المجموعة جاءت عبر تسع قصص قصيرة جداً، كانت اللغة الشاعرة هي الطاغية على هذه القصص التسع، فقد استطاعت زرياف المقداد أن تختصر الزمان، والمكان، والشخصيات عبر كلمات قليلة، بأسلوب يثير الدهشة، عالي التكثيف، ويضفي في النفس المتعة، نجحت القاصّة بهذا النوع من القص في حين فشل الكثيرون، لأنها امتلكت العناصر الثلاثة لنجاح هكذا فن، الإدهاش، التكثيف، المتعة. فرغم صعوبة هذا الفن من القص نجحت زرياف المقداد، وهو من النوع السهل الممتنع، ويحتاج إلى مهارة عالية وتمرّس ومران طويل في هذا المضمار، ولكني أعود لأقول بأن كل قصة قصيرة من هذه القصص التسع تصلح لأن تكون قصيدة نثر بحد ذاتها، لأنها تطفح بلغة شاعرة فياضة ومتدفقة، أستطيع القول إن هذه القصص القصيرة جداً أنموذج حقيقي لهذا الفن الذي اصطلحوا تسميته /ق.ق.ج/، لما فيها من متعة وعمق وبعد وتأمل وبحث خلف المكتوب.

((لأنني منذ عشرين عاماً أقف في العراء أنتظرك... عندما جئت لم أرك)) ص ٨٦ ـ بلا وجه ـ المجموعة. بحرقة من فقد حنان الأم، تسترسل القاصة في تفاصيل مؤلمة تشير إلى أن لا شيء أسمى وأثمن من وجود الأم، ربما تكتمل ملامحنا ونغدو مثلاً مشرقاً لما نحصّله من علم وأدب، إلا أننا فجأة وعلى غير هدى نكتشف أننا بلا وجه، لأنّ الأم وحدها الوجه الحقيقي الذي نرى أنفسنا من خلاله، ولا يعوّضنا عنه مرايا الدنيا كلّها.

((يسقط وجهي مني، أبحث عنه، أهوي أرضاً، أنتصب شجرة.. وسط دهشة الجموع أركض في الشوارع على غير هدى أبحث عن وجهي)) ص ٩٣ ـ بلا وجه ـ المجموعة.

وفي مقال للأديب فوزي غزلان في الأسبوع الأدبي العدد /٨١٩/ لعام ٢٠٠٢م ذكر أن للمكان دلالة خاصة في جميع قصص زرياف المقداد قديمها وجديدها ((فالمكان، جسر، منه تهطل الكتابة القصصية، وعليه ترتكز، فهو كما يشكل هوية الإنسان يشكل هوية الكتابة، سواء في صلتها بالتاريخ وبالثقافة، أو في تكوين المبدع وتكوين مادته الإبداعية، إنّه فضاء لا حدود له /في الوراء/ ولا حدود له في الآتي، لأنّه لا حياة خارجه. إنّ أكثر ما يميز عصرنا الذي لا نكاد نلحق إلاّ ما يخلفه من غبار وراء هذا التسارع في الابتعاد عن الإنسان تاركاً أبسط حقوقه مفتتة ومحولاً أمانه وطمأنينته وهويته إلى دخان، وجاعلاً ـ بالعمد ـ تاريخه وثقافته مجرد سخام.. إنّ هذا إلاّ الطوفان ـ إنّه الاحتراق الثقافي الذي يعمل على أساس المسح والإلغاء وإحلال الآخر في المكان. ومن هنا برزت أهمية المثقف والمبدع من حيث أصبح /هو/ المعني الأكبر إن لم يكن الأوحد في تثبيت وصقل كلّ ما يمكن أن يمحي أو يذاب. إنّه المعني بتسوير الأرض والإنسان والتاريخ.. ببناء سياج يحمي المكنة ـ حيث الإنسان وسيرورة التاريخ ـ حيث تفوح منها رائحة المكان /الهوية/ الوجود... ولابدّ من أثمان وتضحيات ومرارات.

((..طافت في السواد حول جسده، ثمّ هزّت رأسها: انظر الماء حولك.

تململ قام من مرقده، نفض غباراً يثقله سنين طويلة... غمس يده في ماء الجدول... نظر خلفه لم يجدها. مضى ـ بذهول صامت ـ في العتمة)). ص ٩٥ ـ الطلاسم ـ المجموعة.

في هذه القصّة تعود القاصّة إلى الفلسفة

والترميز التي استخدمتها في القصص الأولى من هذه المجموعة، هي لا تطرح أحجية، ولا تطلب عبر هذا المونولوج أن تحلّ لغزاً، في الماء تكمن الحقيقة، وفيه تترك النهاية للقارئ ليتصور كيفما يشاء، وحسبما يريد، تقلب الموازين في ذهن بطل القصّة مصراً على أنّ الجدة هي الحاضر، والأم هي الماضي، ويبقى أسير خيارين أحلاهما مرّ، على الماضي أن يموت كي يحيا الحاضر، أم على الحاضر أن يتكئ على أكتاف الماضي المتعبة، في الماء تلاشى كل شيء.. ليجد نفسه في العتمة باحثاً عمن يحل الطلسم.

تنهج القاصّة كثيراً في هذا النموذج من القصّ أكثر من النماذج الأخرى التي تعتمد على المباشرة دون الدخول في العمق، وترك القارئ يفتح ذهنه على احتمالات عدة سواء أكانت في حسبان القاصة أثناء كتابة القصّة أم لم تكن.

عبر ست عشرة قصّة قصيرة شكلت مجموعة /البراري/ للقاصة زرياف المقداد، نجد أنّ القاصّة تغزل بحياكة جميلة عالمها القصصي، الشديد التماسك في بنيته الفنّية، تبحث عن شخصيات تنتمي إلى الحياة والواقع، نابشة من خلال سيرورتهم صور المعاناة والقهر البشري متمثلاً أحياناً في وضع المرأة الحالمة بتجاوز واقعها، وتارة في تجليات حالات حبّ عاجزة تماماً عن الوصول إلى منتهاها الإيجابي...، إنها تصور لنا شخصياتها المحبطة والمتألمة التي تريد الانطلاق نحو أفق تأملاتها الدفينة التي تحقق فيها إنسانيتها وفاعليتها البشرية، بعيداً عن القيود والإحساس بالعجز المزروع في عدة شخصيات يكاد يتجلى بشكل قدري، المرأة المنقوصة، أو المحرومة من أحد النعم التي أنعم الله فيها على المرأة كالإنجاب، فشعورها بالنقص وأنها مستلبة حقوقها مقابل الرجل بإحساسه باكتماله المقابل لهذا النقص، بحد ذاته جزء كبير من معاناتها الروحية التي قد لا يعبر عنها خارجها إرضاء للآخر، وإيمانها بأنّ له الحق بالبحث عن هذا النقص عن سواها، مرغمة راضية بأن.

((وأنّ امرأة أخرى غيرت رائحة خطواتك الثقيلة. وأنك أصبحت تمشي حافياً في البيت حتى لا توقظ الصغير ولا الجدران)).

□□

تحدَّث إليها

لؤي عثمان

يقول المخرج المبدع، الإسباني الأصل (Pedro Almodovar):

"There are cities, moments and people live Known, Who have let an indelible print…"

ولست أدري إن كان، مخرج فذ كهذا، يعلم أن ما قاله آنذاك، ينطبق أيضاً على فيلمه الأكثر روعة "Talk to her" أو كما يفضّل الآخرون ترجمته "تحدَّث إليها" أو "حدِّثها"، إنه فيلم سينمائي رائع بكلِّ المقاييس، ليس لأنه فيلم يستحثّ فيك حاسة البكاء بصمت، ولا لأنَّ ما طرحه، يكاد يكون من الجديد الجريء سينمائياً، إن كان في الموضوع أو التقانة السينمائية، حسب ما يعتقد حتى تاريخ إنتاجه.

وليس لأن مخرجه عبقري، وتاريخه السينمائي إن كان في الإخراج أو الكتابة وحتى الإنتاج حافل بالعلامات السينمائية المتوهجة دائماً...

بل لأنه فيلم يعجأ الأمن أن يمحوه من ذاكرتك. فهو يستعصي على النسيان فكيف تنساه إن لم تكن قادراً على نسيان فيلمه السابق "All about my rioter" لكأنك تَـ أعرِ أن "Talk to her" يبدأ من حيث عناية ذلك الفيلم، فالمشهد الأول يدخلك إلى قاعة للمسرح، حيث ممثلون يؤدون مشهداً دارمياً لحدٍّ ما، وبين الحضور يجلس رجلان في كرسيين متجاورين. أحدهما صحفي كاتب عن الأسفار والرحلات، والآخر ممرض يبدو أنه متأثر بالمشهد المسرحي لدرجة البكاء، حتى أنك تشعر أنه يضع نفسه مكان بطلة المشهد المسرحي العمياء، التي تحاول شق طريقها، متخبّطة من وقت لآخر بالجدران وعوائق أخرى، بالرّغم من أنّ هناك رجل ما يحاول إماطة العوائق عن طريقها قد تستغرب وتتساءل: ما الجدوى من مشهد سينمائي كهذا... ومع التعمُّق أكثر مع الأحداث... تشعر بأن المخرج يقول لك: إن هذا الرَّجل يعيش حالات من الاضطراب العاطفي والحسيّ...

في الواقع... وما ستكشف عنه أحداث الفيلم اللاحقة يجعله في مصاف الأعمال الخالدة... فالمتابع لأعمال هذا المخرج، يعي تماماً، حقيقة هذا الكلام؛ فالمواضيع القابعة في ظلمات النفوس ودهاليز الفكر البشري، والبوح بها سينمائياً، هي ما يجذب انتباهه ـ وكذلك نرى قوة سطوة الشخصية النسائية وحضورها في أفلامه، حتى لكأنك بالكاد تذكر أيّة شخصية نسائية ذات حضور قوي في أيّة أفلام أخرى عالية المستوى كأفلامه...

وفي "Talk to her"، أيضاً هناك حضور قوي للشخصية النسائية، ولكن هذه المرة بشكل صامت ساكن، فكلتا البطلتان، تغطان في غيبوبة شديدة، ومن هنا يتخذ الفيلم مظهراً قوياً وجريئاً وجديداً، وهو حضور الشخصية الرجولية بشكل طاغ ومختلف كلّياً هذه المرة

بالذات، عن كلّ أفلام العنف والتشويق، فهو بكل بساطة، يتناول الجانب الأكثر صدقاً وحميمية في علاقة الرّجل بنفسه أولاً والمرأة ثانية...

فلما نرى في المشهد الأوّل، الذي يبكي فيه أحد الرجلين، نرى أن الرّجال وعلى اختلاف طبائعهم ودرجات مشاعرهم، قادرون وبكل صدق أن يعيشوا قدراً كبيراً من حياتهم لا بل في أحيان كثيرة كل حياتهم، الحنان والحب والعطف والوفاء والإخلاص الصادق لدرجة تجعل ما يُسمى جانباً أنثوياً، في بني البشر، يتجسد في الرجل بكل مصداقيته وطيبته، وذلك بغض النظر عن كل ما يقال عن طبيعة الرّجل الجسدية، النفسية.. والتي تميل بنسبة سبعين بالمئة للقوة والصلابة والتجلُد، قلباً وقالباً.

ففي "Talk to her"، الذي يركز فيه "Pedr o almodovar" على الجوانب الرقيقة المخصبة في الرّجل، يعرض لنا رجالاً يؤاثرون البقاء بجانب أجساد من يحبون والتي تضيع في بئر الغيبوبة المظلم، لرعايتهم والتكلّم إليهم، دون أي تجاور أو حتى أن يسمعوهم، الدافع لذلك هو الحب، فنرى أنّ كلاً من Eenjon (Javier Canara) يؤدي دور ممرّض، و Marco (Dario Grandientti) يؤدي دور صحفي وكاتب عن الرحلات حول العالم، يهب نفسه، لخدمة النسوة اللاتي أحببن، فهما الاثنان، أحبّا امرأتين، ليستا كبقية النساء، فكلتاهما رهينتا تأذّ دماغي خطير جدّاً ولا أمل طبيّا بالشفاء منه إطلاقاً. التركيز على هذه النقطة ـ مما جعلهما تقعان في كوما شديدة فيأخذ Benigno على عاتقه مهمة رعاية حبيبته Aliua (Lenu wulting) راقصة الباليه، التي تظهر طيلة الفيلم عارية من الحياة ومن الملابس وذلك لضرورة المشاهد في الفيلم، فالعناية بمريض الكوما تتطلب ذلك وإن كنا لا نعرف أهمية هذه العناية فالأفضل سؤال مختص ـ كي يعطى الفيلم حقه ـ فهو يرى برعايته لها مزيداً من التقرُّب منها، مع أنه يعلم أن شفاءها مستحيل، لكن ذلك ما يمني به نفسه، وهي الحبيبة التي طال ما لسنوات أمضى الساعات بالقرب من النافذة، يراقبها. ترقص الباليه في قاعة مواجهة لشقته.

أمّا Marco، والذي يشاء القدر أن يلتقي بـ (Benigno) في المشفى الذي يعمل فيه، بعد أن كانا جارين في قاعة المسرح، وهو المفجوع بخبر الحادث الذي تعرّضت له حبيبته Lydia (Rosario Flores)، مصارعة الثيران الإسبانية، إثر هجوم ثور في حلبة العرض عليها ما أدى إلى إصابتها إصابة شديدة الخطر، لقد التقاها وهي في أوج شهرتها وبالرّغم من قصر المدّة التي عاشاها مع بعضهما بعضاً لكنها كانت كافية ليقعا في حب بعضهما بعضاً. يُصاب بالذهول عندما يرى Benigno بذلك جسد Aliua فيسأله عن حاله، فيرويا لبعضهما قصتهما، فيقول Benigno أو (Hablla Con ella) أو (Talk to her)

(تحدّث إليها)، كلمتان، أصرّ المخرج على عنونة فيلمه بهما، لأنهما كما يرينا الفيلم حبلاً مشيمة يغذي بها العاشق روح حبيبته، لن يكتب على الورق، بسرد دقائق الفيلم، فأقطع بذلك حبل مشيمة متعتكم.. لكن ما سأحاول طرحه، هو تلك القدرة التي يتميز بها المبدع المخرج في مزج مكونات كهذه في صُنع أفلامه، ولن أتحدّث عن عمق ما يطرحه وغوصه في أعماق مقامات النفس البشرية وإصراره على طرح الخفي المستتر منه تحت غطاء العادات والعيب أو الحرام والجنس بمفهوميه النوعي والكيفي..

لكن ما يفصح بصوتٍ عالٍ في الفيلم، من قمة جبل شاهق، بحيث لا نعطيه بالاً، ذلك التساؤل العميق القديم والمتجدد دائماً وأبداً، هل نحب فعلاً... أو ندّعي ذلك الحب..؟

هل ندّعيه جسراً للوصول إلى متعة الجنس الآنية..؟

وبدقة أكثر هل الحب موجود فعلاً...؟

وإن كان يعيش بيننا.. لماذا يهرب أمام مشكلة تواجهنا أو من نحب ونتذرع بحجج واهية من نسج أفكارنا، لنبرز هروبنا.

ولماذا.. نهرب من حقيقتنا ونزيّفها تحت ستارة الكبرياء حاجات حسيّة وجنسية؟

لماذا شوّهنا هذا المقام وتلك الطاقة المقدّسة، وكل حياتنا تقوم عليها..؟

لماذا نقتنصها خلسة وسرقةً وكأنها عيب وحرام..؟

هل لأننا لم نفهمها جيداً.. ولم نعِ سرّ قداستها...؟

فلماذا كل هذا التقنع ونحن من أكرم من أعطانا الله سر الحياة والقدرة على وهبها وزرعها... وكيف ذلك ونحن ولدنا من هذه الطاقة ونحيا بها ولأجلها.

وهذا ما يتجلى بشكل موارب في مشهد من السينما الصامتة أدخله المخرج في الفيلم وقد قيل الكثير من النقد عليه لجرأته ووقاحته كما ادّعى البعض، وهو عن رجل يحاول أن يمارس الجنس مع امرأته، لكنه لا يستطيع لأنه صار لحجم الإصبع (في ذلك كناية عن حجم الطفل المولود حديثاً، لأسباب يعرضها المشهد. فنراه يقفز على صدر المرأة صعوداً وهبوطاً، وبعد عجزه عن الوصول للمتعة وامرأته، يدخل إلى رحمها ولا يخرج منه أبداً...

لكن هذه بجرأة موفقة، وفي مكانها لا بل ذكية جداً من المخرج وليست تخدم النص فحسب بل الفيلم بكامله، ومن الروعة بهذا المشهد عدم قرابته عن الفيلم بالرغم من أنه صامت وبالأبيض والأسود...

ناهيك عن ذلك المرج الميلودرامي الأخاذ في الفيلم فمن راقصة باليه، تظهر عارية في معظم المشاهد، تغط في كوما حادة، ومصارعة ثيران تحشر كأفعى تجدها في بيتها، إلا أنها ندّ صلد لحيوان قوي هائج، إلى عرض نقي أعذر لطيف لم يعهد أيّة تجربة عاطفية أو جنسية، فما كان منه إلاّ أن اتهم بأنه أغتصب (Aliuia) وهي في غيبوبتها وزُج به في السجن على فعلته الشنيعة تلك... وهذا ما ترجمه المخرج على أنه محط استغراب، إذا كان ذلك اغتصاباً كما يدّعي الأطباء، لماذا تصحو (Aliciu) من غيبوبتها وتلد طفلاً، ما يفسّره الأطباء أن الولادة هي ربما تكون السبب في صحوتها من الكوما القاتلة تلك...

Benigno ذلك الشاب البريء المتخبّط بين مشاعره ورغباته، لا بل هو محط تساؤل ممن هم حوله حول ميوله الجنسية، قام بزرع الحياة والصحوة في Alicia فعاقبه المجتمع بالسجن والرّجم..

وأيضاً ذلك الكاتب المنطوي دائماً، الذي ينفتح بعد كل هذه السنوات من مزاولة الكتابة والصحافة والسّفر، على نفسه ويبدأ بالتعرّف إليها من خلال علاقته بمصارعة الثيران، وصديقه الممرض في المشفى، الذي يضعنا نحن المشاهدين في حيرة محيّرة هي بذاتها حول ماهية هذه الصداقة: هي لأنهما يتشاركان قارب النجاة نفسه؟، أم لأنهما يتخبطان في دوّامة من المشاعر اكتشفاها لاحقاً..؟

الفيلم يحمل الكثير للحديث عنه، كما هو حال الحياة، يذهب بك بعيداً عن البكاء والدموع التي تذرف، يغوص بك في قيعان مظلمة في متاهات العقل البشري لم يتم البوح بها بعد.

ويشاد للمخرج التحليق في فضاءاتها بهذه الجرأة وعدم القيودية... نهاية مؤثرة جداً.. أترك لكم حصة تقديرها.... فهو يستحق كل التقدير...

مدة الفيلم: ١١٢ دقيقة

لغة الفيلم الإسبانية، حيث إنه فيلم إسباني حائز أوسكار أفضل نص لكاتبه Fedro، ورشّح لأوسكار أفضل مخرج

يؤدي أدوار البطولة:

(Javier camara) Benigno

(Durio Grandenetti) Marco

(Rooario Flores) Lydia

(Leonor watling) Aliua
من توقيع العملاق (Pedro Almodovar)
وإنتاج عام ٢٠٠٢
إنه عمل سينمائي عن الحب أولاً.. إن كان موجوداً.. عن تعامل الرّجل مع هذا الحب من خلاله ومن خلال حبه.. عن الوحدة الداخلية والخارجية، عن حربك مع ذاتك والآخرين... عنك أنت.. أتعرف من أنت...؟ أم أنك تضع الكثير من الأقنعة؟.

❑❑

المفكر العربي حسن حنفي:
التراث ليس واحداً

حاوره: أحمد فراس الطراونة

يرى المفكر العربي حسن حنفي أن العرب لم يستطيعوا لغاية الآن إقامة مشروع قومي جديد، يخلف المشروع القومي النهضوي صاحب البدايات. ويضيف أن الإبداع والقهر نقيضان، وأن الحرية شرط الإبداع، فلا إبداع والإنسان خائف. ويذهب إلى أن شرط الإبداع هو التحرر من القيود القديمة، والخروج عن التقليد، والثقة بالنفس.

ويؤكد صاحب كتاب التراث والتجديد، أننا ما نزال في عصر الإصلاح الديني ضد الكنيسة، وضد احتكار تفسير الكتاب المقدس، وما نزال نصارع ضد سيطرة الرومان، وأننا لم نصل عصر النهضة، لأن المحدثين لم ينتصروا على القدامى بعد.

تالياً نص الحوار:

□ هل يمكن وصف فلسفة حسن حنفي بالفلسفة الشعبية، وهل تستوي الفلسفة مع الشعبوية؟

□□ لا أستطيع أن أقول إن لدي فلسفة، بل لدي فكر، لأن الفيلسوف هو الذي يكون لديه نظرية نسقية. ما نزال نحاول ونجتهد ونفكر، ونعيد تأويل الماضي ونقده، والواقع ما يزال مغطى نظرياً. فكيف لي أن يكون لي فلسفة، وأنه يوجد وئام نظري بيني وبين الواقع، في ظل الله موجود، والعالم مخلوق، والنفس خالدة. أي أن الأسئلة الكبرى في الفلسفة لها إجابات، ولا أحد يشكك بها. أما مفكر، وصاحب تيار، أو صاحب مدرسة، فهذا وارد. أنا أكتب على ثلاثة مستويات، بوصفي أستاذاً أكاديمياً فأنا أكتب للخاصة، أكتب مشروع التراث والتجديد، وقد بدأته منذ خمسين عاماً بكتابي التراث والتجديد، وكنت أتساءل فيه: كيف نجدد التراث القديم؟ وبدأت أحقق ذلك أيضاً من خلال كتاب من العقيدة إلى الثورة لإعادة بناء علم أصول الدين، ومن النقل إلى الإبداع في إعادة بناء علوم الحكمة، ومن النص إلى الواقع في إعادة بناء علم أصول الفقه، والآن يصدر لي في بيروت من الفناء إلى البقاء في إعادة بناء علوم التصوف، ومن النقل إلى العقل في إعادة بناء العلوم النقدية القديمة. هذا هو مشروعي العلمي الأكاديمي المؤثر للغاية في الدوائر التخصصية الأكاديمية.

ثم أكتب للمثقفين، وأنزل درجة لخريجي الجامعات. قضايا معاصرة، وهموم الفكر والوطن، ودراسات فلسفية، ودراسات إسلامية، وحصار الزمن، ..إلخ، حتى أحول هذا المشروع الفكري إلى ثقافة لا أقول عنها إنها شعبية، ولكن ثقافة سياسية، أو ثقافة

وطنية تحرك المثقفين.

ثم أكتب للناس، ولا أقول للعامة، حتى لا أتركهم فريسة لمشايخ الفضاء، والكتب الرخيصة في أكشاك الصحف. ولذلك كتبت: الدين والثورة في مصر في ثمانية أجزاء، وكتبت في الدين والثقافة والسياسة، ومن منهاتن إلى بغداد، وجذور الحرية وآفاق التسلط، وطن بلا صاحب، وعرب هذا الزمان. وأحاول أن أحوّل الأفكار إلى المستوى الشعبي.

□ رغم أنك كتبت على ثلاثة مستويات، هل استطعت أن تؤثر في العامة؟

□□ لم أستطع، لأن المتلقي عندنا نوعان: إسلامي، وهو يريد نصفي ولا يريد كلي، يريد الجانب الإسلامي ولا يريد الجانب التقدمي، أو العلماني، والنوع الثاني علماني، وهو يريد نصفي العلماني ولا يريد النصف الإسلامي. لذلك أنا عند العلماني أصولي متخفٍّ، وعند الإسلامي علماني متخفٍّ، وعند الحكومة أخواني شيوعي. وبالتالي أتساءل: أين المنابر التي يجب أن نتحدث من خلالها؟ لذلك ساهمت في تأسيس الحزب التقدمي الوحدوي في منتصف السبعينيات، وهو ليس حزباً ثقافياً، وإنما هو حزب سياسي للحصول على أغلبية برلمانية، وليست القضية الحصول على السلطة، وليست القضية من يحكم، لكن القضية من الذي يتحكم في العقل.. الأفغاني لم يكن حاكماً، ولا سياسياً، لكنه كان من أكبر المؤثرين في الثقافة الثورية والإصلاح. وأنا لي العديد من المحاولات لتثوير العقل الثوري. لكن يبدو أن هنالك أزمة في العمل السياسي، أزمة جماهير، أزمة فعاليات سياسية، لذلك اقتصر عملي الآن على تثوير الثقافة والعقل والتراث، ربما لجيل أو جيلين، لأننا ما نزال نعاني ما حدث من الثورات العربية في أوائل الخمسينيات والأربعينيات، حيث احتكرت فئة ما العمل السياسي، وقضت عليه، وبعد هزيمة ٦٧ شعر المواطن العربي أنه في فراغ، ولا توجد بدائل حزبية شعبية، وبدا أن هنالك أزمة تنظيمات حزبية، فالجامعات التي نعقد عليها الآمال، أصبحت حصوناً محصنة من ضباط الأمن. وهنالك أزمة حراك سياسي؛ لأن الدولة الوطنية أصبحت دولة أمنية، ولا تريد أي حراك بالرغم من أن العالم يتحرك. روسيا تحركت مرتين، وأميركا الآن تتحرك، وإسرائيل تحركت وتراجعت عن إسرائيل الكبرى، إلا العرب.. إنهم ثابتون في المكان، فالسلطة لا تتداول، والناس بدأت تسأم، وبدأت الأوطان تطارد أبناءها، ولو نجحنا في أن نثور الثقافة والعقل، نكون قد فعلنا شيئاً كسيد قطب قبل أن يسجن، والكتب التي تركها للأجيال.

□ في ظل ما سبق، برأيك أين يكمن المخرج؟

□□ ربما ينشأ جيل جديد، يؤمن بخطاب آخر، ليس العلمانية ولا السلفية. خطاب ثالث، كالذي سارت عليه ماليزيا، وتسير عليه تركيا، وإندونيسيا، وبعض الجمهوريات الإسلامية الأخرى.

□ كيف تقيم فكرة أسلمة الفكر القومي التي حملتها في لحظة ما، خصوصاً في ظل انغلاق الخطاب السلفي؟

□□ عيبنا هو الفرقة الناجية، أي أننا فرق، وكلها هالكة إلا واحدة. فإذا كنت قومياً فأنت الناجي، والباقون كلهم هالكون، وإذا كنت إسلامياً فأنت الناجي، والآخرون كلهم هالكون. وهكذا. وضد ذلك أحاول أن أقيم حواراً بين القوى الوطنية، فالأحزاب السياسية لا تريد الحوار، فكل منها يظن أنه هو من سيمسك زمام الحكم، انطلاقاً من أن الدول قد اقترب سقوطها، وكلهم واهمون في ذلك، لأن الدولة تجذّر نفسها، وتحمي ذاتها، ولن يكون لأي من هذه الأطراف سلطة بديلة. وبالتالي لا حيلة لنا إلا في ما يسمى الحوار الوطني، أو

الجبهة الوطنية، والتي تقوم على التعددية النظرية. فكن ماركسياً، أو قومياً، أو إسلامياً، أو ليبرالياً، لكن لنتفق على الحد الأدنى من مبادئ العمل الوطني. فهكذا كانت الثورة الفيتنامية، والكوبية، والجزائرية، والإسلامية في إيران، والفلسطينية. كانوا يتفقون على مبادئ عامة.

ولأن أكبر قوتين خاسرتين بعد هزيمة ٦٧، وبعد حرب الخليج الأولى والثانية، هما الإسلاميون والقوميون، رأيت أنه لا بُدَّ من الحوار بين الفكر القومي والإسلامي، فيبقى الإسلاميون كما هم، والقوميون كما هم، ولا نريد أن نبقى رهائن لميشيل عفلق، أو حسن البنا. وبما أن الجمهوريات الإسلامية، كأندونيسيا، وإيران، وتركيا، والباكستان وغيرها، قامت كظهير للعرب، وأنها مستعدة لمساعدة العرب في مشروع تحرير الأرض المحتلة، فإن القومي من مصلحته أن يفهم الجوار الإسلامي، لأن القومية ليست لها حدود. لذلك فإن الحوار بين القوميين والإسلاميين مهم، وأنا كنت أدفع المؤتمر للحوار مع الليبراليين أيضاً، والحوار مع الماركسيين وغيرهم من القوى الأخرى، لكي ننشئ جبهة وطنية تقوم على قواسم وطنية جامعة.

□ كيف تقيم نتائج هذا الحوار، خصوصاً بعد انعقاد المؤتمر القومي الإسلامي في دورته الخامسة؟

□□النتائج جيدة، لكن من الذي يأخذ هذه النتائج للتنفيذ؟ نحن قوى فكرية نخبوية، نجتمع في كل الأقطار العربية، لكن الذي يسيطر على الشارع ليس المؤتمر القومي الإسلامي. التقارب بين الإسلاميين والقوميين يقوم على مبدأ قديم ومعروف، هو كما قال القدماء: هل الحق واحد أو متعدد؟، فأجابوا: إن كان الحق نظرياً فهو متعدد. يعني أن تكون ليبرالياً، أو ماركسياً، أو إسلامياً، أو أن تحكم بهذا الإطار النظري، أو بهذا المذهب الفقهي، لا يهم، ولكن الحق العملي واحد، أي الذي يأخذ في الحسبان مصلحة الناس. فهذا درس في الوحدة الوطنية، خصوصاً أن هنالك اتفاقاً على القضايا الوطنية العامة، كمقاومة الاستعمار، ومقاومة التجزئة في الوطن العربي، والاتفاق على حرية المواطن، وغيرها من القواسم التي تتفق عليها جميع القوى الوطنية، مما يجعلها قابلة لأن تحقق شرط الحوار.

□ ما تزال أسئلة النهضة التي بدأ بها الأوائل معلقة برسم الإجابة، بل إن الكثير مما طرح من عناوين للنهضة تم اغتيالها في عصر الديمقراطية؟ كيف ترى ذلك؟

□□ عصر النهضة كان له إشكالاته، ورغم ذلك كان عصر يقظة، وتمت هذه اليقظة عن طريق الفكر،والصدمة الفكرية والصدمة الحضارية. ففكر التنوير، والطهطاوي، والنظم السياسية الحديثة، وابن أبي ضياء في تونس، والأحزاب في تركيا، لم يكن المقصود منها إنجاح شيء، وإنما كان المقصود رؤية عالم جديد، أو الأنا في مرآة الآخر، لكن الآخر تطور ونحن ما نزال مملوكيين عثمانيين. ورغم الثورة الفرنسية والثورة الصناعية، والتي حاول الطهطاوي أن يعرضها في تخليص الإبريز، وفي مناهج الألباب المصرية، وخير الدين التونسي في كتبه، وأنا أعني الصدمة الحضارية الأولى، لكنها أدت أكلها برغم ذلك، فكانت المدارس، والجامعات، وحركات الإصلاح الديني، وحقوق المرأة، والنظم البرلمانية، وطه حسين ولطفي السيد والعقاد ومحمد حسين هيكل، ثم نشأت حركة الإخوان المسلمين في نهاية العشرينيات، وتالياً حركة الضباط الأحرار في الخمسينيات.

لا أقول إن هذه الصدمة فشلت، لكن الواقع تغير في الحقيقة. أما البديل عن مشاريع عصر النهضة، فكان مشروع الناصرية، السد العالي، والتأميم والاشتراكية العربية، وكلها لم

تهتم بالتنوير والعقل واليقظة، بل اهتمت بتغيير الأسس الاجتماعية للمجتمع، وبالخبز وليس الحرية، حتى أتت هزيمة ٦٧، فكنا قد ضحينا بالعقل والحرية، من أجل الاشتراكية والعدالة الاجتماعية. وبعد رحيل عبد الناصر خسرنا ما تبقى من مكتسبات اشتراكية وقومية ومناهضة الاستعمار والصهيونية، واستمررنا في خسارة الحرية. والمشكلة الكبرى أننا لم نستطع لغاية الآن أن نخلق مشروعاً قومياً جديداً، يخلف المشروع القومي النهضوي، فكان المشروع الليبرالي الذي ضاع فيه نصف فلسطين، والمشروع القومي الذي ضاع به الجزء الثاني.

□ فما هو المشروع النهضوي العربي الذي نستطيع أن نتخلص به من نكسات الماضي وننهض من جديد؟

□□ أعتقد أنه المشروع الثالث الذي يستطيع إنقاذ العالم العربي من مآسيه، والتي نراها الآن، كعودة الاحتلال، وخطورة التجزئة التي يواجهها الوطن العربي، وتحويله لفسيفساء طائفية (كردي، سني، شيعي، بربري، إسلامي، قبطي، زنجي، إلخ)، وحتى تصبح إسرائيل أكبر دولة طائفية عرقية، وتأخذ شرعية جديدة من طبيعة الجغرافيا السياسية، وليس من أساطير الميعاد، وشعب الله المختار التي أعطاها إياها هرتزل في أواخر القرن التاسع عشر. وبذلك تزرع من جديد من داخل الأوطان العربية، وتنتهي حكاية أنها شعب تكون من الهجرات، فالكرة في ملعبنا لإعادة التفاعل مع التاريخ، وإعادة صياغة مشروع قومي جديد، يستفيد من عيوب ما سبق ومن تجارب نهضوية.

□ أين يتقاطع العلم مع الدين؟

□□ الناس يتصورون أن العلم هو العلم الطبيعي، وهذا غير صحيح. فالعلم هو نظرة علمية لواقع الأشياء، أي كيفية تحليل الواقع، وكيفية رؤية تحليل قوانين الواقع، والتعرف إلى الجدل في الطبيعة، في التاريخ والواقع. فما يسمى الإعجاز العلمي للقرآن، وأن يأتوا بآخر الإنجازات العلمية في الفلك والبحار والنبات والحيوان والبيولوجيا ويركبون عليها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، هو خداع، وتبعية للعلم الغربي. وأين نحن من اكتشاف هذه الأشياء في القرآن؟ لماذا نترك الآخرين يكتشفونها ونحن نلحق بهم؟ ماذا كنا نعمل في السنوات التي كنا نقرأ فيها القرآن؟ هل وظيفتنا فقط انتقاء الآيات القرآنية التي تتوافق مع نتائج أبحاثهم؟ لقد سمعت أحد المشايخ يقول: إن الله سخر الغربيين لنا، هم يكتشفون العلم، ونحن لدينا الإيمان، وعلمهم بلا إيمان لا يساوي شيئاً، وإيماننا إضافة إلى علم الآخرين هو كل شيء. أنا أرى أن هذا تخدير للأمة.

□ وكيف تفهم أنت ذلك؟

□□ أنا أرى أن الوحي هو إخبار للإنسان، وأن الوحي أعطى تحليلاً علمياً للواقع، كما بدأ العلماء الأوائل في تحليل الفقه، وتحليل العلل المتحكمة في مسار الظواهر، وهذه العلل موجودة في كلياتها وأصولها في الواقع العربي، وهو ما سماه الشاطبي: الاستقراء المعنوي، واستعمل لفظ الاستقراء، أي استقراء الكليات من الجزئيات، أو ما يسمى التعليل والسببية عند الفلاسفة، وهذا هو التفكير العلمي، وأنا أتساءل: هل تركنا التفكير العلمي للتفكير الخرافي؟ وبدل أن ندرس علوم القرآن بوصفها علوم لغة، وبلاغة، وأسباب نزول، وناسخ ومنسوخ، أصبحنا نتبرك بالقرآن فقط، ونعبده إن جاز التعبير، ونعلقه للحماية، ونستخدمه هدايا، فهذا ليس هو العلم، العلم هو إعمال العقل والحواس، واستقراء الكليات من الجزئيات، أي التفكير العلمي الذي برع به علماء أصول الفقه، والذي برع به الفلاسفة، وبذلك أنتجوا العلوم الرياضية والطبيعية والإنسانية، وسبقوا العالم. وأنا أرى أن الوحي استجابة للواقع، الواقع يسأل،

والوحي يجيب: ويسألونك عن الأهلة، ويسألونك عن الخمر، ويسألونك عن الأنفال..، يعني أن الوحي إجابة عن سؤال، ونحن الآن نعرف الإجابة عن السؤال، ولا نعرف ما هو السؤال.

□ أين يتقاطع الإبداع مع الحرية؟

□□ لا يوجد إبداع من فراغ، فالموسيقى في العشرينيات خارجة من سيد درويش، وأم كلثوم خارجة من المحلاوي، وفي الموسيقى الغربية بيتهوفن خارج من موزارت. الإبداع هو أن تتتلمذ على شيخ وتخرج عنه بأنماط وابتكارات جديدة. وأن تقول إنك تبدع في إطار وحدود فذلك غير ممكن، لأن الإبداع لا يعرف الحدود، وإنما يعتمد على الحرية المطلقة.

أما أننا مجتمع قهري، ونصي، ولا إمكانية للإبداع أبدع مما كان، وأن الله أبدع كل شيء، وأن الإبداع صفة الإله، فإنني أتساءل: ماذا بقي للإنسان؟ ولماذا خلقه الله؟ هل خلقه للتأويل والتهميش، وأن يسبح في حوض لا يخرج منه، كالسمكة؟

□ هل ترى أن هذا هو السبب في قلة الإبداع لدينا؟

□□ نعم، لأن الإبداع ضد السلطة، ونحن نعيش في مجتمع تسلط، والذي يساعد المجتمع التسلطي على البقاء، هو النقل، والطاعة، والعصا. المجتمع البطريركي كما يقول هشام شرابي، هو سي السيد الذي صوره نجيب محفوظ، فكلنا نعيش في عصر سي السيد، في الأسرة، والمجتمع، وفي السياسة، فاحتمى أبوك في النصوص، فدخل اللصوص، كما يقول محمود درويش، ومن ثم ضياع فلسطين والعراق، كل ذلك لأننا نعيش مجتمع القمع، والقهر، وغياب التحرر.

□ إلى أي حد أسهم التأويل النسبي للنص الديني بكبح الإبداع؟

□□ أتمنى أن يكون هنالك تأويل نسبي للنص الديني. هنالك منع تام للنص الديني، وحراسة متناهية، وكأن النص الديني يتكلم بنفسه. هل القرآن الكريم يتكلم؟ القرآن الكريم أتى شفاهاً أولاً، أي بالصوت، وهذا الصوت أثر بالناس، وكل صحابي كان يفهمه بالطريقة التي يريد، بل قراءته بالطريقة التي يريد، لذلك نشأ علم القراءات، وكان الرسول عليه السلام سعيداً بذلك، كان الرسول يسمع الصحابي، وما إن ينهي يقول الصحابي: هل أحسنت القراءة؟ يقول له الرسول: نعم هكذا نزلت. ويقرأ صحابي آخر بطريقة أخرى فيقول له: نعم، لقد أحسنت، هكذا نزلت. والحرف ليس قراءة فقط وإنما هو تفسير أيضاً، وكان عليه السلام يقول لأبي بكر: يا أبا بكر انزل قليلاً، وكان يقول لعمر: يا عمر اصعد قليلاً، لأن عمر كان ملتصقاً بمصالح الناس، وأبو بكر كان ملتصقاً بالنص والمبادئ، والإسلام هو الذي يزاوج بين الاثنين.

علوم القرآن تأسست من أجل معرفة الحوامل الموضوعية للوحي، هل هنالك قرآن بلا وحي؟ هل هنالك قرآن بلا زمان؟ الناسخ والمنسوخ. هل هنالك قرآن بلا مكان؟ المكي والمدني والسفري. هل هنالك قرآن بلا لغة؟ واللغة بلا ألفاظ، والألفاظ بلا محكم ومتشابه ومبين ومطلق ومقيد وخاص وعام. والقرآن أيضاً له قراءة وتدوين وتفسير، أي أنه لا يوجد قرآن دون حوامل موضوعية، تعرض للوحي، لأن الوحي بيان وبلاغ ورسالة. وبذلك نحن من عزل النص عن الفهم، وأزلنا النص عن الزمان والمكان، وجعلناه مطلقاً، بلا زمان وبلا مكان. وبذلك فإن الواقع تغير، والنص ثبت، ولا نحن فهمنا النص، ولا استطعنا أن نسيطر على الواقع.

□ إذن كيف ترى صراع التأويلات.. هل

هو إيجابي؟

□□ نعم، حتى لو كان كل تفسير يعبر عن مصلحة، أو عن طبقة، أو سلطة فلم لا؟ فالمجتمع مملوء بصراع الطبقات والمصالح.

□ ما تزال فكرة التراث ملتبسة، كيف يمكن فهم الحداثة انطلاقاً من التراث؟

□□ لا يوجد تراث واحد، خصوصاً أن التراث هو استجابة المجتمع لأسئلة ما، في لحظة ما، والمجتمع متعدد الطبقات والمصالح والاختلافات، التراث ليس كتلة واحدة، فهنالك تراث السلطة، وتراث المعارضة، وهنالك تراث السنة وتراث الشيعة، فالتراث متعدد الأوجه والمشارب، وباستطاعتك أن تأتي بأبشع النظريات وتقول إنها من التراث، كالجن والعفاريت. وتستطيع أن تأتي بأكثر النظريات عقلانية، وتقول إنها من التراث. السلطة تنتقي التراث الذي يتوافق ومصالحها، اتقوا الله والرسول وأولي الأمر منكم، ومن خرج عن الحاكم فاقتلوه.

والمعارضة تنتقي تراثاً آخر، لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق. لذلك فالتراث وحده لا يكفي للاستناد إليه، فلا بد من رصد حاجات الواقع، ومصالح الناس، والتحديات العصرية، ثم بعد ذلك إسقاطها على التراث، وجعل التراث يتحرك في قلوب الناس لينفعهم.

□ أي أنك ترى أن علينا فهم ما نحن فيه، ثم نعود لنسنده بالتراث؟

□□ أنا أرى أن هنالك أمرين مر بهما تاريخ الحضارة الغربية، وأننا لم نمر بهما بعد. إننا منذ مئتي عام نصارع من أجل الدخول في الحداثة ولم نستطع الدخول فيها بعد، لذلك لا أسمح لنفسي أن أقول بما بعد الحداثة، لأننا ما نزال غير قادرين على دخول الحداثة، فكيف لنا أن نتجاوزها؟

أنا ما أزال أصارع من أجل حقوق الإنسان والحريات العامة وغيرها، وأنا ما أزال لم أكمل عصر النهضة بعد، فعصر النهضة كان من أهم سماته الصراع بين القدامى والمحدثين، في الشعر والفن والأدب وغيره، فانتصر المحدثون على القدامى، أما نحن فما يزال القدامى هم من ينتصرون علينا، لذلك ما نزال نصارع. وحتى الإصلاح الديني في القرن الخامس عشر ما نزال غير قادرين على تجاوزه، وغير قادرين على الوقوف في وجه سلطة الكنيسة.

□ يعني أننا ما نزال في مرحلة ما قبل الحداثة؟

□□ نعم، حتى يظهر شخص مثل ديكارت، ويقول: أنا أفكر إذن أنا موجود. لقد قرأت في أحد المطارات العربية عبارة: لا تفكر، نحن نفكر عنك. نحن ما نزال في عصر الإصلاح الديني ضد الكنيسة، وضد احتكار تفسير الكتاب المقدس، وما نزال نصارع ضد سيطرة الرومان. باختصار، لم نصل عصر النهضة، لأن المحدثين لم ينتصروا على القدامى كما أسلفت.

□ بما أن الإبداع شرط ديمومة الثقافة، ما هي شروط تطور الإبداع؟

□□ نعم، الإبداع له ثلاثة شروط، الأول الخروج عن التقليد، والتقليد ليس تقليد القدامى وإنما أيضاً تقليد المحدثين، فالذي يقول قال الله وقال الرسول، يشبه من يقول قال ماركس وقال ديكارت، إنه استبدال تقليد بتقليد. والمقلد الثاني يظن أنه يتحرر من المقلد الأول ويجعله على أولى خطوات الإبداع، لكن المنهج واحد وهو منهج القول. والشرط الثاني: الثقة بالنفس، ونقض حكاية أن السلف لم يتركوا للخلف شيئاً. وأنا أتساءل: لماذا هذا التصور المنهار للتاريخ؟ والقول إنني لن أبلغ إيمان الصحابة، ولن أبلغ شهادة عمار بن ياسر، ولن أبلغ علم الكندي والفارابي وابن سيناء.. لماذا

هذا الإحساس بالدونية والضعف؟ هم رجال ونحن رجال نتعلم منهم ولا نقتدي بهم، فلماذا لا أكون ابن سيناء أو أكثر منه؟ وهل شهداء فلسطين أقل من شهداء بدر أو أحد؟

أما الشرط الثالث وهو الأهم، فهو توافر شروط الإبداع المجتمعية، فنظمنا التعليمية والإعلامية والثقافية كلها تخدم السلطان، ولا تخدم الإبداع، فالمدارس تقوم على التلقين، والجامعات تلقن، والإعلام يلقن بسلطة السلطان. إلى أي حد تستطيع أن تغير في التنظيم المجتمعي، وأن تجعل هنالك جمعيات تحمل لواء الثقافة، وتسمح للشباب أن يعبروا عن فنهم، ومسرحهم، وإبداعهم خارج إطار النظم المجتمعية الموجودة التي تقمع ذلك، هذا هو التحدي.

□ هل ترى أن مؤسسات المجتمع المدني عاجزة عن توفير شروط الإبداع للمبدع؟

□□ هي تحاول ما تستطيع، لكنها غالباً ما تسبح خارج التيار، خصوصاً تلك التي ترهن نفسها للدولة، فهي ما تزال مؤطرة بشروط وزارات الثقافة، والأمن، والخوف من السلطة.

□ إذا كانت الحرية تعني وعي الضرورة، والإبداع هو كشف قوانين الضرورة أو معوقات الإبداع، كيف ترى العلاقة بينهما؟

□□ الحرية هي القدرة على فهم الضرورة، لكن الضرورة هي ليست القمع للإرادة، والضرورة هي التي تكمن في قوانين التاريخ. ومهمة الإنسان هي فهم قوانين الطبيعة، والإبداع لا بد أن يتكيف مع هذه القوانين، حتى لا يتحول إلى إبداع هادم وعديم الفاعلية، فمثلاً في مجتمع مقهور يتوق إلى الحرية لا تستطيع أن تبدع إلا إذا فهمت أسباب القهر ومقومات الحرية في هذا المجتمع. الإبداع له مسار تاريخي ضروري يتكئ على ما يسمى الواقعية في الأدب والفن، أي أن يكون إبداعك متكيفاً مع مسار التاريخ، وبقدر ما تفهم ضرورة التاريخ والمجتمع تكون حراً، فالحرية تصب في النهاية في مسار حتمي للتاريخ.

□ هل ترى أن مسألة الدين أعاقت الإبداع؟

□□ للدين مفاهيم عديدة، وتفسيرات عديدة، فالدين ومفهومه عند السلطة غير مفهوم الدين عند حركات المعارضة، وعند جماعات الرفض، فالدين يلعب دورين كما يقول ماركس: إما أن يكون أفيوناً للشعب، أو زفرة للمجتمعات، فلا يوجد مفهوم لذاته وإنما يوجد دين في إطار مجتمع، وفي إطار الصراع بين المصالح والطبقات، فالدين وظيفة. ولكن لا يوجد دين قائم بذاته. يمكن أن يكون الدين مانعاً للإبداع إذا فسرته السلطة كطاعة، ويمكن أن يكون دافعاً للإبداع إذا كان بين المعارضة. ما أزال أذكر مقالة سيد قطب التي أثرت فيّ منتصف الثلاثينيات عندما كان ناقداً وشاعراً: الإسلام حركة إبداعية في الفن والحياة، على العكس مما يأتي به الذين يفهمون الدين من حصار، وقطع أيدٍ، ورجم. هنالك العديد من السلطات التي تكبح جماحك، كسلطة النص، وسلطة الوحي، وسلطة التراث، وسلطة التقاليد والمشايخ.

□ إلى أي حد انعكست سيكولوجية الإنسان المقهور على الدولة؟ وكيف حدث من تطور مفاهيم الحرية فيها؟

□□ الدولة تعرف أنها فاسدة قامعة، ولا يدين لها أحد بالولاء. إن ما يظهر من ولاء هو ولاء مصالح، فكيف تستطيع إذن أن تحافظ على ذاتها، وتمنع تداول السلطة؟ يكون ذلك بفرض سلطتها لإنتاج إنسان مقهور من هذا النوع، فيزداد الأمن من خلال السيطرة على الإعلام والتعليم وإنتاج إنسان نمطي، ويسيطر

الحزب الحاكم، وتضعف المعارضة، وكلما شعرت الدولة أن الإنسان مقهور، زادت في ذلك حتى لا يتحول الأمر إلى احتجاج، أو ثورة ضد السلطة، وأنا أرى أن على الدولة أن تخفف من قهرها للإنسان، حتى يعبر عن ذاته من خلال الفن، والشعر، وجميع وسائل الإبداع المختلفة، حتى تخف معارضته.

❑❑

الأديب سامر أنور الشمالي
كاتب يكتب بالورد والسكين

حاوره: فاديا عيسى قراجة

برزت أسماء لافتة في القصة القصيرة من مدينة حمص، لعل من أبرزها الأديب (سامر أنور الشمالي) صاحب التجربة الغنية والطموحة، فقد كتب القصة القصيرة للكبار والصغار، فضلاً عن كتابة المسرح، كما كتب في مجال النقد الأدبي، وكانت روايته الأولى مشروعاً لعدد غير متناه من الروايات. وقد صدر له أكثر من عشر كتب في أجناس أدبية مختلفة.

(الشمالي) أديب يكتب بالوردة والسكين، ماهر في حياكة النهايات التراجيدية لأبطاله.. متطرف بانحياز للمهمشين والمنبوذين الذي يتميزون بالحس المرهف والمشاعر الرقيقة والقدر المأساوي.

فاز مؤخراً (الشمالي) بالمركز الأول بجائزة (الدكتور المهندس نبيل طعمة للإبداع ـ الدورة الأولى ٢٠٠٨) عن مجموعته القصصية (الساعة الآن) وبهذه المناسبة كان لنا معه الحوار التالي:

❑ لنبدأ حوارنا بالحديث عن مجموعتك الفائزة التي حملت عنوان (الساعة الآن) عن أي ساعة تكتب؟.

❑❑ شكراً على هذا السؤال اللطيف.. ليس هناك ساعة محددة أكتب عنها، لنقل ببساطة إنني أكتب عن الزمن، والزمن هو الحقيقة الافتراضية التي لا نستطيع استيعابها كما يجب؛ لأن الزمن ذاته عصي على الفهم والتفسير. ومن هذه الزاوية يمكن القول: إن القصة القصيرة محاولة متواضعة لتجميد الزمن وتثبيته على الورق بكل ما فيه، فالقصة القصيرة لحظة منتزعة من سيرورة الحياة البشرية التي لا تكف عقاربها عن الإعلان أن (الساعة الآن) ولكن يجب الانتباه أنه برغم أن الجملة ذاتها تتكرر مراراً فإنها تشير في كل مرة إلى زمن مختلف تماماً، لهذا تختلف أفكار القصص وأحداثها وأبطالها وأيضاً أسلوبيتها.

❑ هل كتبت هذه المجموعة خصيصاً لهذه

المسابقة..؟ وما رأيك بكتاب المسابقات؟.

□□ انتقيت بعض القصص من أرشيفي وجمعتها معاً في هذه المجموعة، وحتى إذا كتبتها خصيصاً للمسابقة فالأمر ليس بذي بال بالنسبة إلي. أما بخصوص الذين يكتبون للمسابقات فالأمر غير مدان بذاته، فالمسابقة قد تكون مجرد حافز للكاتب كي يكتب نصاً جميلاً. وأذكر على سبيل (دوستوفيسكي) الذي كتب أكثر من رواية تحت ضغط الحاجة المادية لسداد ديونه. أما الكاتب المدعي فلن تخرج كتاباته عن دائرة التجارب الفاشلة سواء كتب بهدف نيل جائزة أو لأي غرض آخر في نفسه. ولا شك أن المسابقات ذات التحكيم النزيه هي أحد العوامل الهامة لانتخاب النصوص الجيدة.

□ **تفرز المطابع مئات المجموعات القصصية، وأغلبها لأسماء شابة، ما قراءاتك لهذه الظاهرة؟. بل ما مستقبل القصة القصيرة في ظل هذه الظاهرة؟ وأوجه لك هذا السؤال لأنك كاتب شاب.**

□□ ليس هناك كارثة إذا نشطت حركة الطباعة لأحد الأجناس في فترة زمنية محددة، أما إقبال الشباب على جنس بذاته فهو أمر لا بأس به ـ ومرد هذا أسباب شتى لا مجال للخوض فيها ـ ولكن لا بد من الإشارة إلى أنه من الطبيعي أن تصدر مئات المجموعات القصصية، ومن البدهيات أن يكون التمايز نادراً، وهذا شأن الأجناس الأدبية كلها في مختلف العصور. ولا خوف على مستقبل القصة، فلن تخلو الحياة من المبدعين الكبار، ويكفينا ريثما يظهر هؤلاء المبدعون أعمال (زكريا تامر ـ نجيب محفوظ ـ ماركيز ـ عزيز نيسين) وغيرهم كثر. ولا بد من الإشارة إلى أن مصطلح (أدب الشباب) يحتوي على الكثير من الخبث؛ لأنه يضع الكتاب الشباب في دائرة الهواة الضيقة والمحدودة، وكان من الواجب أن يتجاوز عمر الكاتب نصف القرن ـ على الأقل ـ كي يظهر بمظهر الكاتب الجيد، وهذا مخالف للحقيقة والصواب، ففي تاريخ الأدب الكثير من الكتاب الكبار الذين توقفوا عن الكتابة أو غادروا عالمنا في سن مبكرة، أمثال (طرفة بن العبد ـ الشابي ـ رامبو ـ مايكوفسكي) على سبيل المثال لا الحصر. وأختم جوابي بالقول إن الكاتب الكبير ليس بالضرورة أن يكون كبيراً في السن، فهناك الكثير من الكتاب الكبار برغم صغر عمرهم الزمني ـ وليس الإبداعي ـ وهذا فرق هام يجب الانتباه إليه جيداً.

□ **في أغلب قصصك يلاحظ المتلقي تلك النزعة الدموية في سير أحداث قصص المجموعة، وتلك المهارة العجيبة في رسم المصير التراجيدي لأبطال تلك القصص.**

□□ لا أجد أنه لدي نزعة دموية بالرغم من قصصي التي لا تخلو من وصف الدم الأحمر، أو جرائم القتل، أو حالات الانتحار، فأنا لا أكتب عن الموت والقتل بطريقة مجانية كأفلام الرعب، أنا أكتب عن الحياة بكل ما فيها، والموت جزء من الحياة البشرية، لهذا يساعدنا الموت في فهم تلك الحياة بطريقة أفضل إذا عالجناه بطريقة مناسبة. ولعل المأساوية الطاغية في قصصي هي الميزة التي لم أخترها بحرية وبملء إرادتي، بل أتت محصلة لظروف اجتماعية وبيئية. وأود التنويه هنا إلى أن الأدب المثقل بالحزن أكثر تأثيراً في النفس الإنسانية، حتى في مجال الأدب الشعبي والشفهي أو الأسطوري نجد التراجيديا. ربما يعود السبب إلى أن قدر الإنسان العظيم أن يعيش أو يتعايش مع مأساة كبيرة، أما الإنسان السعيد فحسبه أن يعيش

هذه الحياة وحسب ولا داع لأن يكتب شيئاً. وأورد هنا قول (نزار قباني) في إحدى قصائده (إن الإنسان بلا حزن شبه إنسان) فالحزن يسمو بالروح ويجعل الأحاسيس والمشاعر أكثر رقة ورهافة.

□ ولكنك تكتب المقال الصحفي الناقد الساخر.

□□ عندما يبلغ الحزن ذروته يهوي من الطرف الآخر ضحكاً أسود، ولعل من لديهم القدرة على السخرية هم الذين لا يرون غير التناقضات فيكتبون عنها بألم مبالغ فيه، وهذا ما يجعل كتاباتهم تلخيصاً لمقولة (شر البلية ما يضحك) فالنقد الساخر هو بطريقة ما بكاء من نوع خاص، بل لعله البكاء الأكثر مرارة. كما أرى إن مهمة الكاتب أن يقول (كلا) للخطأ والفساد والزيف، ولكن بعدما شاع وانتشر الانحلال الأخلاقي صار من يطالب بالفضيلة يبدو مضحكاً لأنه يشبه بطريقة ما (دونكيشوت) الذي لا يريد أن يرى الواقع بكل ما فيه من بشاعة.

□ تكتب للكبار والصغار وقد أصدرت عدداً من المجموعات القصصية لكلا الفئتين.. حدثنا عن أسلوبك في الكتابة لمختلف المراحل العمرية. وماذا تقول لمن يستسهلون الكتابة للأطفال؟.

□□ أكتب القصة بالجدية ذاتها، أبحث عن الفكرة الجديدة، وأختار الأسلوب المناسب، مراعياً الفئة التي أتوجه إليها. ولا أعتبر الكتابة للأطفال أكثر يسراً كما يظن أغلب كتاب هذا الجنس، ولكن قلة المجيدين في هذا المجال جعلت الباب مفتوحاً للمتطفلين على الكتابة الطفلية، وهذا موجود في قصص الكبار أيضاً، فما أقل القصص الجميلة التي نقرؤها بمتعة ولا نشعر عندما نفرغ منها بالخذلان.

□ في روايتك (سيرة ذاتية للجميع) دعوتنا لكتابة سيرنا نحن بدورنا، هل تعتبر ذلك فتحاً جديداً في كتابة الرواية، أي مشاركة القارئ بالتأليف؟.

□□ لنقل محاولة لتجربة جديدة، فالرواية تدور حول مخطوط يتداوله عدة أبطال، وكل فصل من الرواية عبارة عن سيرة ذاتية لأحد الذين عثروا على هذا المخطوط الذي ظل ينتقل من يد إلى يد مئات السنين، وقد تركت الفصل الأخير بأوراقه البيضاء في دعوة إلى القارئ كي يواصل الكتابة ويدون سيرته الذاتية بدوره في هذا الكتاب الذي هو عبارة عن سيرة ذاتية للجميع.

□ تكتب في مجال المسرح.. ألا تظن أن الكتابة المسرحية تحتاج إلى تخصص وتفرغ كامل؟.

□□ المسرح قريب إلى القصة والرواية؛ لهذا يستطيع القاص والروائي الكتابة في مجال المسرح إذا كان لديه الرغبة والتصميم وأيضاً الموهبة، والجمع بين هذه الأجناس الثلاثة مارسها أغلب كتاب المسرح منهم: (وليد إخلاصي ـ يوسف إدريس ـ نور الدين الهاشمي ـ أنطون تشيخوف). ثم إنني لا أجد أن الكتابة في المسرح أصعب من الكتابة في الأجناس الأخرى. أما التفرغ لأي جنس أدبي فهو أمنية عزيزة في واقعنا الصعب، فالمردود المادي من العمل الأدبي قليل وشحيح؛ لهذا يضطر الكاتب إلى ممارسة عمل يعيش منه كي يستطيع أن يشتري رغيف الخبز والقلم والدفتر والكتاب؛ لهذا تظل الكتابة عندنا هواية أو عمل ثانوي للكاتب، وهذا أحد أسباب تردي

المستوى الأدبي عامة في بلدنا. فالكاتب لا يستطيع أن يتفرغ لتجويد كتاباته كما يحدث في أوربا.

□ أخيراً عود على بدء.. لو عدنا إلى موضوع الجائزة التي حصلت عليها مؤخراً وهي المركز الأول في مسابقة الدكتور المهندس نبيل طعمة للإبداع، ما الذي تضفيه الجائزة للمبدع؟.

□□ في البدء هذه فرصة طيبة كي أتوجه بالشكر إلى الدكتور المهندس نبيل طعمة صاحب الجائزة، وإلى اتحاد الكتاب العرب راعي هذه الجائزة. وأقول إن أهم شيء تقدمه الجائزة للكاتب هي لفت الأنظار إليه، فالكاتب بحاجة إلى الناقد الذي يتناول أعماله بالدراسة، وإلى القارئ كي يتواصل معه. ولكن الغريب حقاً أن هذه الجائزة لم تأخذ الأهمية التي تستحق إعلامياً برغم أنها أهم جائزة أدبية في سورية، فلم يلق الفائزون فيها أي اهتمام من وسائل الإعلام السورية كافة ، ربما لأن الفائزين أسماء غير راسخة كشهرة مزيفة، وهذا له حساباته الخاصة لدى الكثير من الصحفيين والنقاد الذين وضعتهم المصادفة أو الواسطة في منابر ثقافية هامة. وأعتقد أنه لو سجل لاعب كرة قدم من (البرازيل) هدفاً في شباك (نيبال) في تصفيات التنين الذهبي في (الصين) لتناقلت هذا الخبر بحفاوة كل وسائل الإعلام السورية، وهذا شيء مضحك بقدر ما هو محزن، وهنا أعود إلى حديثنا السابق لأقول إنني أكتب المقال الساخر إلى جانب أجناس أخرى لأنني أصرخ بأكثر من طريقة، ولن أصمت وإن كثر النيام والغافلون من حولي.

□□